UNIV. OF
TORONTO
LIBRARY

The J. C. Saul Collection
of
Nineteenth Century
English Literature

Purchased in part
through a contribution to the
Library Funds made by the
Department of English in
University College.

SAGGI DI LETTERATURA INGLESE

LE.H
0483s

SAGGI

DI

LETTERATURA INGLESE

DI

FEDERICO OLIVERO

381437
5.6.40

BARI
GIUS. LATERZA & FIGLI
TIPOGRAFI-EDITORI-LIBRAI
1913

PROPRIETÁ LETTERARIA

MARZO MCMXIII - 34333

ALLA VENERATA MEMORIA

DI

MIO PADRE

LE POESIE ITALIANE

DI MILTON

Assai ragguardevole ci appare l'erudizione del Milton ne' vari linguaggi, né ci deve far meraviglia se il poeta coltivò con ardore la favella di quella contrada, la cui gloria letteraria splendeva allora di una luce assai viva. L'italiano egli incominciò ad apprendere probabilmente durante i suoi primi studi alla Scuola di S. Paolo [1], e quando nel 1625 egli si iscrisse all'Universitá di Cambridge non ebbe che a perfezionare queste conoscenze linguistiche e ad addentrarsi nel campo della letteratura nostra.

Contribuí alle sue tendenze verso le lettere italiane l'amicizia ch'egli strinse alla *St. Paul's School* con Carlo Diodati, la cui famiglia era di origine lucchese; benché da alcun tempo questo ramo de' Diodati avesse lasciato la cittá nativa per Ginevra e Londra, tuttavia i ricordi della patria non erano ancora affatto spenti. Nel proseguire i loro studi gli amici vennero separati, poiché il Diodati si recò ad Oxford; non trascurò tuttavia la corrispondenza col Milton, e ci rimangono di lui due lettere in greco. Quando il poeta nel suo viaggio sul continente visitò Lucca, il

---

(1) DAVID MASSON, *The Life of John Milton*. London, Macmillan, 1881, vol. I, p. 85. « The boy's studies were not confined to the classic tongues ». — « Tuo, pater optime, sumptu, | Cum mihi Romuleae patuit facundia linguae, | Addere suasisti quos iactat Gallia flores, | Et quam degeneri novus Italus ore loquelam | Fundit, barbaricos testatus voce tumultus ». — (Ad Patrem, 78). « The application of these words extends beyond Milton's mere school-days; but it is probable that before those days were over he had learnt to read French and Italian ».

ricordo dell'amico può aver aumentato l'attrattiva della cittá [1]; ma di piú particolare interesse è il fatto che fra le poesie italiane del Milton si trova un sonetto dedicato al Diodati, come alla persona piú atta a comprendere ed a gustare le finezze del linguaggio. Forse quando il Milton indirizzava all'amico questo suo lavoro il Diodati era giá passato ad altra vita, avendo il suo decesso avuto luogo nell'agosto del 1638 in Londra; il futuro autore del *Paradise Lost* compose per l'estinto amico una poesia latina di squisita fattura e adorna di nobili sensi, l'*Epitaphium Damonis*. « Thyrsis et Damon », dice egli nell'argomento, « ejusdem viciniae pastores, eadem studia sequuti, a pueritia amici erant, ut qui plurimum. Thyrsis, animi causa profectus, peregre de obitu Damonis nuncium accepit. Domum postea reversus, et rem ita esse comperto, se suamque solitudinem hoc carmine deplorat. Damonis autem sub persona hic intelligitur *Carolus Deodatus*, ex urbe Hetruriae Luca paterno genere oriundus, caetera Anglus; ingenio, doctrina, clarissimisque caeteris virtutibus, dum viveret, juvenis egregius ». L'Epitaffio è in esametri e racchiude parecchi ricordi del viaggio in Italia, delle cortesi accoglienze degli Accademici fiorentini, delle loro dotte esercitazioni letterarie, delle poesie dal Milton stesso composte e lette nelle adunanze degli Svogliati, degli amici poeti Carlo Dati e Antonio Francini [2].

---

(1) MASSON, op. cit., I, 823; v. ancora pel Diodati: I, 98 sgg., 103, 161, 829.

(2) Quamquam etiam vestri nunquam meminisse pigebit,
Pastores Tusci, musis operata juventus,
Hic Charis, atque Lepos; et Thuscus tu quoque Damon,
Antiqua genus unde petis Lucumonis ab urbe.
O ego quantus eram, gelidi cum stratus ad Arni
Murmura, populeumque nemus, qua mollior herba,
Carpere nunc violas, nunc summas carpere myrtos,
Et potui Lycidae certantem audire Menalcam!
Ipse etiam tentare ausus sum; nec puto multum
Displicui; nam sunt et apud me munera vestra,
Fiscellae, calathique, et cerea vincla cicutae:
Quin et nostra suas docuerunt nomina fagos
Et Datis et Francinus; erant et vocibus ambo
Et studiis noti, Lydorum sanguinis ambo.

The Poetical Works of John Milton, ed. with critical notes by W. A. WRIGHT. Cambridge, At the University Press, 1903, p. 57. *Epitaphium Damonis*, vv. 125-138.

Nel 1632 il Milton lasciò Cambridge e prese residenza a Horton in Buckinghamshire, dove si era stabilito il padre; ed in queste silvestri solitudini, che gli ispirarono le lucide colorazioni e la vivace freschezza del *Comus*, dell'*Allegro*, del *Penseroso*, egli proseguì per cinque anni ad approfondirsi nelle lingue classiche e moderne (1). La letteratura italiana dovette interessare in ispecial modo il poeta ed ispirargli vivo desiderio di conoscere la patria dei mirabili artefici di cui egli andava leggendo i capolavori. Venne notata specialmente l'influenza del Marini in questi « Horton poems » (2).

Il desiderio si concretò nella primavera del 1638; nell'aprile Milton lasciava l'Inghilterra, e, dopo una breve sosta a Parigi, giungeva a Genova, donde proseguiva per mare a Livorno; quindi si recava a Firenze, dove rimaneva per due mesi. Notevole assai nella carriera poetica del Milton è questo soggiorno in Firenze; le Accademie vi erano allora in piena fioritura, ed egli lesse nelle adunanze del 16 settembre e del 17 e 24 marzo (1639) dell'Accademia degli Svogliati alcuni suoi componimenti latini, e l'ammirazione ch'egli suscitò ci rimane ricordata, fra l'altro, in un'ode che al poeta inglese dedicava il « Sig. Antonio Francini, Gentiluomo fiorentino », ode che venne stampata nell'edizione delle poesie del Milton nel 1645. Si allude in essa agli studi sulla letteratura italiana dell'autore del *Penseroso:*

Quanti nacquero in Flora,
O in lei del parlar Tosco appreser l'arte,
La cui memoria onora
Il mondo, fatta eterna in dotte carte,
Volesti ricercar per tuo tesoro
E parlasti con lor nell'opre loro (3).

---

(1) « In the sylvan Buckinghamshire village... he made himself master of all that could help him towards his vocation in Greek, Latin, French, Italian and English ». R. Garnett and E. Gosse, *English Literature*. London, Heinemann, 1903, III, 13.

(2) « If we examine closely the diction of the Horton poems, we shall find that in almost all of them (in *Comus* least) a mannerism which belonged to the age faintly dims their purity of style. Certain little triks we notice are *Italianisms*, and the vogue of the famous Marino, who had died while Milton was at Cambridge, was responsible, perhaps, for something ». *Op. cit.*, III, 14.

(3) « Al Signor Gio. Miltoni, nobile inglese ». Ode, vv. 49-54. *Poetical Works*, ed. cit., p. 494.

E Carlo Dati si riferiva a questa vasta conoscenza linguistica nell'Epistola latina al Milton: « Polyglotto, in cujus ore linguae jam deperditae sic reviviscunt ut idiomata omnia sint in ejus laudibus infacunda »; alla sua perizia nell'italiano fa allusione invece il romano Salsilli nella dedica de' suoi versi: « Ad Joannem Miltonem Anglum, *triplici poeseos laurea coronandum*, graeca nimirum, latina, atque *hetrusca*, epigramma Joannis Salsilli romani » (1).

Verso la fine del settembre o i primi di ottobre il Milton si trovava giá in Roma dove pur fece dimora per due mesi; recavasi quindi a Napoli ed ivi stringeva conoscenza col protettore del Tasso, il Manso (2); poscia, abbandonando il primitivo disegno

---

(1) Il Malastesti gli dedicò una collana di cinquanta sonetti; fra i dotti ch'egli conobbe a Firenze ricordiamo Jacopo Gaddi, poeta latino e capo dell'Accademia degli Svogliati, Agostino Coltellini, fondatore dell'Accademia degli Apatisti, il Sacerdote Benedetto Buonmattei, che stava appunto in quegli anni componendo il trattato *Della lingua toscana* (pubbl. nel 1643), il poeta Antonio Malatesti, che, data la dedica summenzionata, dovette esercitare alcun'influenza sulla composizione di queste liriche miltoniane, il Galilei ch'egli visitò nella sua villa presso Arcetri, (v. accenni nel *Par. Lost*, I, 287; V, 262; III, 590; *Par. Regained*, IV, 40). A Roma notiamo il Cardinale Francesco Barberini, il bibliotecario della Vaticana Luca Holstenius, il Selvaggi, l'erudito Alessandro Cherubini.

Poet. Works, ed. cit., p. 495. — V. nelle *Sylvae*: *Ad Salsillum poetam romanum aegrotantem scazontes*. (*Op. cit.*, p. 533).

(2) V. nell'*Epitaphium Damonis* l'accenno al Manso:

Haec tibi servabam lenta sub cortice lauri,
Haec, et plura simul; tum quae mihi pocula Mansus,
Mansus, Chalcidicae non ultima gloria ripae,
Bina dedit, mirum artis opus, mirandus et ipse,
Et circum gemino caelaverat argumento. (180-184)

E nelle *Sylvae*:

Haec quoque, Manse, tuae meditantur carmina laudi
Pierides,...
  Te pridem magno felix concordia Tasso
Junxit, et aeternis inscripsit nomina chartis...
Ergo ego te Clius et magni nomine Phoebi,
Manse pater, jubeo longum salvere per aevum,
Missus Hyperboreo juvenis peregrinus ab axe...
  Fortunate senex! ergo quocumque per orbem
Torquati decus et nomen celebrabitur ingens,
Claraque perpetui succrescet fama Marini,
Tu quoque in ora frequens venies plausumque virorum,
Et parili carpes iter immortale volatu.

Mansus. [1-53]

di visitare la Sicilia e la Grecia, ritornava a Roma, che lasciava probabilmente verso la fine di febbraio (1639) per recarsi a Firenze. Quivi rimase fino alla metá d'aprile, visitando i dintorni e Lucca; quindi per Bologna e Ferrara venne a Venezia, dove si fermò un mese, partendo poscia per Ginevra; verso la fine del luglio 1639 egli era di ritorno in Inghilterra.

Dopo sí accurati studi, dopo questo soggiorno nella penisola nostra, il Milton doveva possedere una notevole cognizione non solo delle norme grammaticali della lingua, ma della metrica e delle eleganze proprie alla nostra poesia; i suoi componimenti poetici provano questa sua erudizione, che aveva per impulso non solo il suo ardore allo studio ed il suo squisito gusto poetico, ma anche l'importanza nella vita e nell'arte che aveva acquistato allora l'Italia fra le classi piú colte della Gran Bretagna (1). Le sue opere ulteriori dimostrano la sua conoscenza sempre piú profonda della letteratura nostra (2); tuttavia giá in queste produzioni giovanili egli dimostra la sua abilitá nel trattare l'idioma italico.

Le poesie del Milton, eccetto quattro sonetti che non hanno attinenza col nostro argomento, vennero stampate durante la sua vita ed egli ne curò l'edizione, almeno in parte; la prima edizione dei *Poems*, che conteneva i cinque sonetti e la strofa di canzone in italiano, apparve nel 1645, per cura di Humphrey Moseley, a Londra; nel 1673 se ne pubblicò una ristampa con alcune mutazioni, alle quali, essendo il poeta da lungo tempo afflitto dalla cecitá, non si può attribuire grande importanza (3).

---

(1) Dopo aver notato il largo uso della lingua latina in quell'epoca, il SAINTSBURY aggiunge che il secondo luogo fra le letterature che influirono sullo svolgimento della poesia in Inghilterra era occupato dalla letteratura italiana. « L'Italia era il principale luogo di convegno degli inglesi che viaggiavano durante la loro giovinezza, etá cosí suscettibile alle impressioni; l'Italia forniva nel Petrarca e nel Boccaccio, nell'Ariosto e nel Tasso, inesauribili modelli ». *A History of Elizabethan Literature*. London, Macmillan, 1893, p. 447.

(2) « That he was deeply versed in Italian poetry the labours of his early editors have abundantly proved, and their comparative studies are confirmed by the frequent mention of Dante, Petrarca, Tasso, Ariosto and others in his prose works and correspondence ». A. W. VERITY, in *Introduction* al *Par. Lost* (lib. v e vi). Cambridge, Univ. Press, 1907.

(3) A. WRIGHT, in *Pref.* ad ed. cit., pp. x-xi.

Il verso secondo del I di questi sonetti

L'erbosa val di Reno e il nobil varco,

ha indotto il Masson ad assegnare il tempo della composizione di queste rime al suo viaggio di ritorno da Roma, e precisamente a quei giorni quando compí il tragitto fra Bologna e Ferrara, dove la strada allora comunemente seguita passava appunto sul fiume Reno (1). Nel 5° v. notiamo l'uso affatto speciale del pronome « qual »:

Bene è colui d'ogni valore scarco
Qual tuo spirto gentil non innamora;

difettosa si presenta la struttura della seconda quartina:

Che dolcemente mostra sí di fuora,
De' sui atti soavi giammai parco,
E i don', che son d'amor saette ed arco,
Laonde l'alta tua virtú s'infiora.

Se invece di « mostra sí di fuora » si leggesse « mostrasi », il lieve emendamento apporterebbe un ragguardevole profitto alla correttezza grammaticale dei due primi versi; ma rimarrebbe sospesa la frase seguente; togliendo invece l'« E » il senso correrebbe limpido e piano. Non meno errate della seconda quartina ci appaiono le due terzine, né facilmente emendabili, pure a furia di ritocchi.

Un'immagine originale, nitidamente disegnata, se pure alquanto ricercata e non scevra di difetti (2), ci offre il II Sonetto.

Qual in colle aspro, al imbrunir di sera,
L'avvezza giovinetta pastorella
Va bagnando l'erbetta strana e bella
Che mal si spande a disusata spera,
Fuor di sua natia alma primavera
Cosí Amor meco insú la lingua snella
Desta il fior novo di strania favella...

---

(1) Si noti che l'ediz. del 1645, seguita in ciò fedelmente da quella del 1673, presenta alcune lievi divergenze grafiche: *honora*, *herbosa*, *Rheno*, ecc. Il testo seguito presenta gli emendamenti del KEIGHTLEY nella sua ediz. del 1859. (V. ediz. del WRIGHT, *Critical notes*, p. 567).

(2) « All'imbrunir *di sera* »; « avvezza »; « insú »; « a l'altrui peso ».

Notevole è l'uso della forma « volse » per « volle » nell'11° e 12° v., come pure l'uso del « se » nel 5° v. della cosidetta *Canzone*:

> Dinne, se la tua speme sia mai vana,
> E de' pensieri lo miglior t'arrivi!

La qual *Canzone* (della cui forma metrica si dirá in seguito trattando della prosodia di questi componimenti) racchiude, come il precedente sonetto, una giustificazione per l'uso della « strania favella »; essa presenta singolari debolezze d'espressione (1).

Una reminiscenza del Sidney,

> When Nature made her chief work — Stella's eyes,
> In colour black why wrapt she beams so bright?

può scorgersi nel Son. III, v. 9:

> Quel sereno fulgor d'amabil nero.

L'iperbolica chiusa di questo sonetto e l'assurditá del finale lo collocano fra i peggiori suoi componimenti nel nostro idioma.

L'ampollosa espressione

> E 'l cantar che di mezzo l'emispero
> Traviar ben può la faticosa luna,

trova un riscontro, con diversa applicazione dell'immagine, nel *Paradise Lost* (II, 665-66):

> With Lapland witches, while the labouring moon
> Eclipses at their charms (2).

---

(1) Nelle cui verdi sponde
Spuntati ad or ad or a la tua chioma
L'immortal guiderdon d'eterne frondi. (9, 11)
... Perché scrivi,
Perché tu scrivi in lingua ignota e strana? »

(2) V. però il CHAMBERS [*Par. Lost*, ed. by E. K. CHAMBERS. Oxford, Clarendon Press, 1906, p. 97,] su « labouring ».

Gli ultimi versi, sebbene il loro concetto possa giustificarsi per mezzo dei precedenti pensieri, producono tuttavia una sgradevole impressione colla discordanza delle due idee principali.

E degli occhi suoi avventa sí gran fuoco
Che l'incerar gli orecchi mi fia poco.

Faticosa e contorta si presenta la sintassi della prima terzina del Son. IV(1); leggiadra invece nella sua figurazione riesce l'immagine delicatamente colorata della chiusa:

Ma quando agli occhi giunge a trovar loco
Tutte le notti a me suol far piovose,
Finché mia alba rivien colma di rose.

Meno felice appare il finale del Son. V, la cui intera costruzione procede a periodi eccessivamente lunghi e mal coordinati all'andamento delle strofe.

Venendo ad esaminare la prosodia di questi componimenti, appare errato il verso 7° della *Canzone*:

Cosí mi van burlando: « altri rivi,

a meno di ammettere una dialefe tra la 7ª e l'8ª sillaba; malgrado il distacco delle frasi questa dialefe riesce debolmente preparata dalla parola piana antecedente. Il penultimo verso del Son. III pecca per accumulazione di vocali nella sinalefe:

E degli occhi *suoi avventa* sí gran fuoco.

Debolmente costrutti si presentano i versi

Fuor di sua natia alma primavera (II, 5)
S'arma di sè e d'intero diamante (V, 8)

Riguardo alla posizione delle rime si osservi che tutte le quartine sono a rime chiuse, mentre le terzine variano assai e talvolta poco regolarmente, come nei Son. I e V, di cui lo schema risulta: CDE, DCE, e nel III e IV, dove sono disposte nel modo seguente: CDC, DEE.

---

(1) L'emendamento « Scossomi » (v. 10), per l'originale (1645, 1673) « Scosso mi », è del Masson.

La *Canzone* è propriamente una strofa di canzone; presenta in tutto 15 versi collo schema: ABCA | CBBD | dEFE | FGG.

L'effetto delle rime dei vv. 8, 9, e 11, 13 è spiacevole, la differenza di suono fra quelle in « ondi » e l'altre in « onde » essendo troppo lieve. La divisione in fronte e sirima potrebbe presentarsi con questo schema, in cui il verso collegatore o chiave avrebbe maggior risalto: ABC | ACB || BDdEFE | FGG.

Il Milton, come risulta dalle precedenti osservazioni, rimase dunque imbarazzato dalla nuova lingua ch'egli imprendeva a trattare; il suo ingegno, che giá ci aveva dato la mirabile Ode sulla Nativitá e i freschi ed eleganti idillii hortoniani, in questi sonetti non sa che riandare luoghi comuni, che adattarsi alla grande corrente petrarchista, senza assurgere ad alcuna ragguardevole altezza. Mentre nei sonetti inglesi egli dimostra una rara perizia nel trattare questa forma lirica delicata ed ardua, in questi componimenti non rivela che una grande debolezza d'espressione, un'esitazione nell'uso della lingua, una mancanza di musicalitá, che provano come pure un nobile artefice balbetti e si confonda quando viene ad adoperare un idioma novello. La forma metrica del sonetto italiano non gli era né nuova né ingrata, poiché noi vediamo ch'egli la impiega pur ne' suoi sonetti inglesi, lasciando in disparte quella caratteristica del sonetto inglese, cioè le tre quartine diversamente rimate seguite da un distico. L'influenza petrarchesca si dimostrava anche qui possente; in una lettera del Milton (1) il sonetto inseritovi vien chiamato « Petrarchian stanza », e certo il suo spirito subí il fascino del Petrarca, che traspare evidente da queste composizioni. Tuttavia ne' sonetti inglesi egli riuscí ad esprimere il suo originale pensiero, la sua immagine sapientemente disegnata e colorita, dimostrando cosí la sua arte nella prosodia e la duttilitá del suo nativo linguaggio nell'adattarsi ad uno stampo metrico esotico (2).

---

(1) Citata dal MASSON (*op. cit.*, 1, 323), che ne stabilisce la redazione fra il principio del 1632 e la metá del 1633.

(2) « Even in the works of Daniel and Drummond, who had studied the character of the Italian sonnet deeply, and who in other respect approach closely to their southern models, the requisites of the proper number and distribution of the rhymes

Quando egli imprendeva a scrivere questi sonetti l'influenza del Petrarca, o, per meglio dire, de' Petrarchisti, poiché non sempre si attingeva alla fonte del grande lirico, aveva giá esercitato un profondo influsso sulla poesia inglese, informandone la produzione la cui abbondanza meravigliosa può appena trovare un riscontro nella nostra fioritura lirica d'imitazione dei sec. XV e XVI; basta gettare uno sguardo sulla lista dei cosidetti *sonneteers* (1), che con inesauribile vena arricchivano la letteratura di numerose raccolte di sonetti. Il Milton, che pur si manifesta cosí originale nelle sue maggiori composizioni, ricalcò nondimeno queste liriche sui modelli petrarcheschi, restringendo ancora la cerchia d'immagini e di pensieri del suo maestro (2), e raramente mostrando un lampo di genialitá.

Ecco alcuni ravvicinamenti fra il *Canzoniere* ed i sonetti in questione:

Son. I, 7:

E i don', che son d'amor saette ed arco,

Canz. LXI:

E l'arco e le saette ond'io fui punto (3).

Son I, 9:

Quando tu vaga parli, e lieta canti,

---

seem quite as often neglected as observed. Yet Milton has shown that even in this particular the difficulty may be successfully surmounted... His sonnets are framed with the strictest adherence to the proper rules of the sonnet and prove that in English as well as in Italian a consummate artist can render this form of poetry equally subservient to philosophy. (*Edinburgh Review*, vol. LX, 356).

(1) Il SAINTSBURY (*op. cit.*, 97) osserva che « fra il 1593 e il 1596 erano state pubblicate piú di dodici raccolte, in massima parte o interamente di sonetti ». « Singolare è questa coincidenza che dimostra un intenso *engouement* nella societá letteraria, o una spontanea determinazione d'energia negli individui ». Segue la lista di questi autori: Barness, Fletcher, Lodge, Constable, Daniel, Drayton, Percy, Willoughby, Spenser, Griffin, Linch, Smith.

(2) « Giá nel Petrarca non v'è grande varietà di situazioni poetiche. Negli imitatori la cerchia, come sempre accade, si fa ancor piú ristretta, e assai rare sono le allusioni a cose reali, a condizioni ed avvenimenti atti a ravvivare la rappresentazione ». A. GASPARY, *Storia della letteratura italiana*, II, p. 2, 138.

(3) *Le Rime di F. P.*, comm. da G. CARDUCCI e S. FERRARI. Firenze, Sansoni, 1899.

CLIX, 14:

E come dolce parla e dolce ride.

Son. III, 1:

Dio lati se te 'l dirò con meraviglia,

LXIX, 5:

Ma novamente, ond'io mi meraviglio,

Son. III, 3:

E dei suoi lacci...

Trionfo d'Amore, IV, 113:

Di noi e d'altri tutti, ch'ad un laccio

Son. III, 6:

... ma sotto nova idea
Pellegrina bellezza

CLIX, 1:

In qual parte del ciel, in quale idea
Era l'essempio onde natura tolse
Quel bel viso leggiadro

Son. III, 8, 9:

...e nelle ciglia
Quel sereno fulgor d'amabil nero,

LXXII, 49:

Soavemente fra 'l bel nero e il bianco
Volgete il lume.

Son. IV, 2:

Esser non può che non sian lo mio sole;

LXLI, 5:

Così sempre io corro al fatal mio sole

Son. IV, 13:

... a me suol far piovose,

LXVI, 28:

Che fa nascer de' miei continua pioggia.

Son. V, 2:

Poiché fuggir me stesso in dubbio sono,

CCLXXXI, 2:

Fuggendo altrui, e, s'esser può, me stesso.

Una certa ampollositá ed una tendenza all'iperbole, che guastano in alcuna parte queste rime del Milton, provengono dal fatto che il petrarchismo inglese era andato sempre piú alterandosi sotto l'azione dello stile scintillante e vuoto del Lyly e del marinismo e gongorismo che s'infiltravano dalle altre letterature nella lirica e nella drammatica del Nord (1).

Queste liriche, o almeno alcuna di esse, sembrano indirizzate alla cantante Eleonora Baroni, ch'egli udí a Roma; l'ipotesi è ampiamente svolta dal Masson nella Vita di Milton (vol. I).

Rimane a considerare la questione del luogo e del tempo della composizione di queste liriche. Il Masson, come fu detto trattando del Sonetto I, fondandosi sull'accenno al fiume Reno, presso Bologna, le assegna al soggiorno del Milton in Italia e piú particolarmente sostiene ch'esse vennero scritte « durante quella parte del suo viaggio di ritorno verso l'Inghilterra che lo portava a percorrere la valle del Reno tra Bologna e Ferrara (2).

Contro questa ultima ipotesi sta il fatto che Carlo Diodati, a cui viene indirizzato il Son. III, era morto nell'agosto del 1638, mentre il Milton si trovava in Firenze, nella sua prima visita a quella cittá; ma il Masson soggiunge che egli non aveva avuto notizia della morte dell'amico e possibilmente questa triste nuova non lo raggiunse che a Venezia nell'aprile o nel maggio del 1639.

Altri opina che esse furono composte in Inghilterra come esercizi metrici, ma l'accenno al Reno rimarrebbe in tal caso

---

(1) « L'imitazione del Petrarca, visto a traverso il Marini ed il Tasso, penetrò tutto il sistema poetico dell'Europa occidentale. Essa c'implicò in uno stile ricercato e pretenzioso ». GARNETT and GOSSE, *Op. cit.*, III, 58.

(2) MASSON, *op. cit.*, I, 829.

alquanto difficile a spiegare; il Warton suggerì Roma, e forse il Sonetto V venne scritto in questa città; in Firenze pure alcuna di queste liriche — probabilmente la Canzone — ebbe origine, dato l'ambiente assai favorevole ad ogni manifestazione d'arte, l'opportunità delle numerose accademie, gli incoraggiamenti del Dati e del Francini. Gli stessi versi del Francini e la dedica dell'epigramma del romano Salsilli indicano che probabilmente vi erano stati tentativi a poetare in italiano da parte del giovane artista, che, se pure non lesse in pubblico questi suoi saggi lirici, potè almeno sottoporli al giudizio de' suoi dotti amici.

Malgrado la grande, originale fioritura poetica dell'epoca di Elisabetta permaneva vivace nella letteratura inglese l'influsso del Petrarca; conviene però notare che l'uso del linguaggio toscano ebbe parte essenziale nel suggerire e forse nell'imporre al Milton non solo la forma metrica, ma anche i concetti del nostro maggior lirico.

WORDSWORTH E L'ITALIA.

Parecchi poeti inglesi del periodo romantico non solo esaltarono l'Italia ne' loro componimenti, ma scesero a visitare, ammirando, la penisola nostra; alcuni, come Shelley e Keats, vennero a morire sul nostro lido o nella pace dell'antica Urbe; altri, come Byron e Walter Savage Landor, amarono la tragica bellezza delle nostre città medievali; vi passò il Coleridge, fuggendo l'ira francese, vi soggiornò Walter Scott cercando sollievo al suo corpo affranto; e più d'un sontuoso paesaggio fu loro ispirato dalla terra italica, ed una più profonda melodia si diffuse nelle loro rime sotto l'influsso dell'idioma musicale. William Wordsworth venne nell'Italia superiore nel 1790, durante quel viaggio con Robert Jones di cui ci lasciò ricordo nei *Descriptive Sketches*; vi ritornò nel 1820 a visitare i nostri laghi, e nel 1837 in compagnia di Henry Crabb Robinson si recò a Firenze ed a Roma [1]. Da lungo tempo vagheggiava il poeta questi viaggi, poiché già nel 1787 attendeva allo studio della lingua italiana, sotto la guida di Agostino Isola; e, a giudicare dalle traduzioni ch'egli ci lasciava, questi studi furono condotti con discernimento ed ardore.

Diretto da quel suo squisito senso della natura e da quella sua peculiare facoltà di discernere con meravigliosa intuizione i

---

[1] *Descriptive Sketches taken during a pedestrian Tour in the Italian, Grison, Swiss, and Savoyard Alps*. By WILLIAM WORDSWORTH « Loca pastorum deserta atque otia dia ». *Lucret.* « Castella in tumulis — Et longe saltus lateque vacantes ». *Virgil.* London, 1793. La redazione definitiva (1849) differisce in parecchi luoghi dalla prima. V. *The Poetical Works of W. Wordsworth*, edit. with introd. and notes by T. HUTCHINSON. Oxford University Press, 1907, pp. 10-22 e 601-617. — V. anche il libro VI del *Prelude*: *Cambridge and the Alps.*, 655-726.

caratteri essenziali di una scena campestre, per cui, dice Walter Pater [1], « leggere alcuna delle sue poesie pastorali è come passare una giornata in un nuovo sito, la memoria essendo affollata per alcun tempo de' suoi precisi e vividi incidenti », il poeta raccolse ampia messe di idee, di linee e di colori dal paesaggio italico. La sua propensione per le tinte luminose e per le ricche colorazioni doveva fargli apprezzare i piú brillanti aspetti delle nostre regioni, e giá dopo il suo primo viaggio egli esaltava lo splendore del lago di Como e del lago Maggiore. Il primo è da lui ricordato nel succitato poemetto; la calma della scena è evocata con una delicata personificazione su di uno sfondo di porpora,

And Silence loves its purple roof of vines;

egli quindi dipinge le foreste che riflettono nelle acque la loro *aurea verzura*, e la luce mattutina che *avvolge il verde margine in una vampa d'oro, mentre il lago, tra i boschi fumanti, scintilla, grigio ed azzurro* (119-122); con tinte che preludono alle ardenti colorazioni dello Shelley egli nota il villaggio, *che brilla, in aurea veste, a mezzo celato nell'ombra*, e la guglia della chiesa che, tocca dal sole occiduo, sfolgora fra i tetti oscuri *come saliente foco* [2].

Un sonetto nei *Memorials of a Tour on the Continent*, 1820 [3], si riferisce al valico del S. Gottardo, dove il *ranz des vaches*

---

(1) *Appreciations*. London, Macmillan, 1904, p. 45.

(2) vv. 97-100. Cfr. SHELLEY, *Lines written among the Euganean Hills*.

Column, tower, and dome, and spire,
Shine like obelisks of fire,
Pointing with inconstant motion
From the altar of dark ocean
To the sapphire-tinted skies;
As the flames of sacrifice
From the marble shrine did rise...:

WORDSWORTH:

From the dark sylvan roofs the restless spire
Inconstant glancing, mounts like springing fire (108-109) [1793].

(3) *Ed. cit.*, p. 340, XXII: *On hearing the « Ranz des vaches » on the top of the Pass of St. Gothard.*

colle sue nostalgiche armonie gli riconduce il pensiero alla patria lontana,

> And joys of distant home my heart exclaim:

mentre in una lirica pubblicata nel 1845 egli ricorda il passo del Sempione[1] e *le nere, stillanti balze che parlavano lungo la via, come se una voce fosse in esse*; da questa maestosa visione egli ascende ad una concezione simbolica della Natura:

> Il tumulto e la pace, la tenebra e la luce,
> Tutte le cose erano come operazioni d'una sola mente, le fattezze
> Di uno stesso volto, i fiori di un sol albero,
> I caratteri del grande Apocalisse,
> I tipi ed i simboli dell'Eternitá.

Nei *Descriptive Sketches* viene ricordato il fiume Tusa, *dalla cui lucida corrente le erte pendici di un cupo rosso si ritraggono, e, sempre più oscuranziosi, tendono ad ascendere ove ricchi bagliori rinciati ardono attorno alle nubi indistinte, alle roccie, alle nevi* (176-183) [1793]. Da queste alture egli sogna Vallombrosa, *e il precipite Anio, quando la calma della sera rende più profondo il suo rombo*, e il tempio di Pesto, e la bellezza di Firenze, la grandezza di Roma e le aure del dolce *clima de' mirti*[2]. La sua delicata sensibilitá per quelle figure solitarie che aumentano la solennitá dei suoi vasti e tetri paesaggi, come in *Resolution and Independence* l'immagine del vecchio *sulla sponda del paludoso fiume, immobile come una nube, che non ode i venti sonori, quando essi la chiamano*, non rimaneva attutita dalle varie sensazioni del viaggio. Nel sonetto *In Lombardy*[3] egli descrive un vecchio che a stento procede, curvo sotto un carico pesante, e la figura pare adattarsi alla scena come una parte essenziale del paesaggio: come un tronco desolato o una rupe, sembra unire il suo profilo

(1) *The Simplon Pass*, p. 18[illegible].

(2) *Stanzas composed in the Simplon Pass* [*Memorials of a Tour on the Continent*, 1820, XXX].

(3) *Memorials of a Tour in Italy*, 1837, XXIV. Vedi ancora la lirica dedicata al misero fanciullo italiano errante nelle vie di Londra: *The Italian itinerant and the Swiss goatherd* [*Memorials of a Tour on the Continent*, 1820, XXV].

stanco alla linea delle colline brulle e delle file di gelsi, mentre una luce spirituale circonda la triste immagine:

His Spirit will ascend
To bliss unbounded, glory without end.

Presso il lago di Como egli visita i pittoreschi ruderi di Fort Fuentes, contempla la prospettiva verso Chiavenna, adorna di una *melancholy sublimity*; ma giá la sua fantasia lo distoglie dalla scena e, durante un eclisse di sole, gli dipinge in strana visione il candido Duomo:

Nessuna bruma stendeva le sue ali;...
Era come se la luce solare fosse
Disarmata di tutti i suoi raggi sfavillanti,
E giacesse nel sonno; —

Questa luce somigliava alcuna cosa fra la notte ed il giorno,
Come il lume della luna; — solo la sua tinta era verde;...

... Essa giaceva,
O Lugano! sulla tua vasta baia;
Il velo, che tutto rendeva solenne, era disteso
Su ville, terrazzi, e torri,
Sino ai boschetti d'ulivi di Albogasio,
Al verdeggiante prato di Porlezza.

Ma la Fantasia colla rapiditá del fuoco
È giunta alla piú alta guglia di Milano;
E lá si posa fra l'aereo esercito
Di Figure divine ed umane,
Candide come le nevi dell'Appennino
Indurite dal gelo.

Colpita di meraviglia, riverente, essa contempla le schiere
Che custodiscono il Tempio notte e giorno;
Essa vede Angeli — che paiono essere calati a volo dal cielo, —
E Vergini, che non invano
Hanno tentato di guadagnare colla purezza
La beatifica corona.

Vede le lunghe file, i concentrici giri
Che vanno man mano stringendosi quanto piú ascendono; le ali,
Le innalzate palme, le silenti labbra di marmo...
Tutto immerso in questa luce prodigiosa!

Così dopo che l'Uomo cadde,
Schiere di visi angelici,
Oscurandosi come acqua alla brezza,
Dividevano la sacra tristezza (1).

A Milano Wordsworth fu vivamente compito dall'arte di Leonardo, che gli si manifestò in tutta la sua originalitá e vigoria nell'« Ultima Cena » (2); egli ammira *la calma, eterea grazia* del volto,

The love deep-seated in the Saviour's face,

l'intimo dramma che si rivela in ogni espressione, in ogni atteggiamento.

Studiando accuratamente la varia fisionomia de' nostri paesaggi il poeta veniva attratto con singolare fascino dalle luminose spiagge del Tirreno. Forse la conoscenza dell'opera del Chiabrera gli rese particolarmente gradita Savona, che occupa un posto notevole nei suoi ricordi (3); mentre egli contemplava la cittá da un'altura gli pareva che sui giardini adorni della fioritura de' peschi e degli aranci, in accordo con tutti quegli incanti primaverili, *sopra tutte le cose si librasse un poetico spirito — mite come la brezza — fresco come la verzura — lucente come lo splendor del sole, — il tuo gentile Chiabrera!* Di questo autore egli tradusse parecchi epitaffi con rara maestria; tuttavia in quello a Roberto Titi egli riconosce incapace la sua arte di rendere la delicata grazia de' versi:

Ivi vivea giocondo e i suoi pensieri
Erano tutti rose;

la sua traduzione infatti non possiede la semplicitá e la vigoria dell'originale (4). Un'efficacia di rappresentazione superiore invece

---

(1) *The Eclipse of the Sun*, *Memorials of a Tour on the Continent*, 1820, XXVII

(2) *The Last Supper, by L. Da Vinci, in the refectory of the Convent of S. Maria della Grazia*, ib., XXVI.

(3) *Musings near Acquapendente* [*Mem. of a Tour in Italy*, 1837, I]

How lovely robed in forenoon light and shade,
Each ministering to each, didst thou appear,
Savona, Queen of territory fair... (205-246)

(4) *Epitaphs translated from Chiabrera* [*Epitaphs and Elegiac Pieces*, II]

... all his thoughts
A roseate fragrance breathed.

a quella del suo modello egli ottiene nell'epitaffio per Monsignor Giuseppe Ferreri, personificando la morte:

> Me did a kindlier fortune then invite
> To serve the glorious Henry, King of France,
> ... *but Death came* (1).

La bella versione di Wordsworth non ci fa rimpiangere il vano epiteto ch'egli tralascia nell'iscrizione per il Feo, né la mutazione dell'inopportuno verbo nella lapide per Roberto Dati (2); e benché in quello per Monsignor Francesco Pozzobonelli egli adduca in nota i versi

> e degli amici
> Non lasciava languire i bei pensieri,

« per giustizia verso l'autore », tuttavia la sua traduzione non è guasta dall'ampliamento introdottovi (3); la chiusa è felicemente riuscita, la squisita figurazione del Chiabrera non soffrendo che dalla mutazione in «tomba » della piú nobile espressione « marmi».

> E giuso in terra a questi marmi intorno
> Sorga di rose eterna primavera.

> And round this earthly tomb let roses rise,
> An everlasting spring!

Giova a confermare la sua abilitá nel tradurre dal nostro idioma il sonetto *On the siege of Vienna, raised by John So-*

---

(1) Al fin servendo al glorioso Enrico,
Re di Parigi, io mi vedea vicino
A raccôr di sua mano alta mercede,
Ma venni a morte.

(2) ... in su *spaimate* prore...
I, who *on shipboard* lived...

Vidi sonar le sanguinose trombe.
... 'twas my lot
To hear the sanguinary trumpet sounded.

(3) ... *and the flattering thoughts* || *His friends had in their fondness entertained.* || *He suffered not to languish or decay.* — Assommano a nove gli epitaffi tradotti da Wordsworth; ai citati aggiungasi: Per Ambrogio Salinero, Per Bernardino Balbi; alcuni di essi vennero pubblicati nel periodico *The Friend*, edito dal Coleridge.

bieski, che contiene la versione della VII stanza della canzone del Filicaja *Alla S. R. Maestà Giovanni III, re di Polonia* (1).

Dopo il paesaggio della riviera, il delicato aspetto della terra toscana sembra aver attirato particolarmente il poeta; con intima emozione egli descrive i conventi biancheggianti sulle cime dei colli, i cipressi, dove una capinera canta *il suo inno sommesso*, i muri sgretolati fra cui si insinuano le radici esili; i bei fiori selvaggi, *che spirano dolci fragranze dall'arco rovinoso* (2), lo invitano a meditare, e spesso le selvette d'ulivi, che circondano con tremolii d'argento le antiche chiese, lo accolgono nelle loro tenui ombre azzurrine.

Laverna gli ispira una squisita elegia in cui immagini vagamente colorate si avvicendano a quei sottili e profondi tocchi che dánno al paesaggio wordsworthiano la suggestiva evanescenza di un Corot. Il convento gli appare come

> a Christian fortress, garrisoned
> In faith and hope,

e l'immagine di S. Francesco ritorna alla sua mente:

> with beast and bird...
> He wont to hold companionship so free,
> So pure, so fraught with knowledge and delight,
> As to be likened in his Followers' minds
> To that which our first Parents, ere the fall
> From their high state darkened the Earth with fear,
> Held with all Kinds in Eden's blissful bowers (3).

(1) Nella serie *Poems dedicated to National Independence and Liberty*, XLII. Vedi inoltre la citazione del Tasso in *An Evening Walk*, v. 146, e l'imitazione del Petrarca in *Descriptive Sketches*, 104-105 (1793).

> I lov'd, mid thy most desert moods astray,
> With pensive step to measure my slow way.

I versi del Petrarca: *Solo e pensoso i più deserti campi*, sono citati in nota dal Wordsworth.

(2)
> Ye too, wild Flowers!...
> In beauty clothed, or breathing sweetness
> From fractured arch and mouldering wall...

Memorials of a Tour in Italy, 1837, XXII.

(3) *Mem. of a Tour in Italy*, 1837, XIV.

A Vallombrosa la memoria del Milton gli s'impone; l'epigrafe tolta dal *Paradise Lost* (1, 302) dá il tono alla lirica; colá egli ritrova lo spirito del poeta; *nelle rupi che trafiggono le nuvole sta la sua grandezza, nei pini che additano il cielo, la sua bellezza austera... Vallombrosa, io udii di te prima nelle pagine del Bardo e il nome aveva per la mia mente un musicale incanto* [1]. Chi ha sentito, guidato dall'acuta analisi del Lamb [2], l'influenza del Milton nella tecnica dell'*Excursion*, comprenderá l'entusiasmo del poeta.

Wordsworth, passando lungo il lago Trasimeno, evoca con una figurazione che presenta alcune analogie con quella del Foscolo ne' *Sepolcri*, una scena che possiede la selvaggia vigoria di un'illustrazione del Raffet.

> Qual meraviglia se a mezzanotte, accanto
> Al Sanguinetto od al vasto Trasimeno,
> Si oda il clangore delle armi, e fantasmi trasvolino,
> Spettri infelici, in schiere, al lume della luna?

La figura di Annibale appare *coll'oscura coppa di morte nella sua mano* [3]. Egli nota il rivo, *che prese il nome dal sangue* (Sanguinetto), *puro come cristallo. — Possa cosí ogni traccia e segno di fatti lontani dalla giusta direzione dell'umanitá*, egli esclama, *ridursi ad un suono!*

La poesia del Buonarroti colpí vivamente il poeta piuttosto coll'intensitá dell'espressione e colla profonditá del concetto che coll'armonia delle linee e l'artifizio della composizione; Wordsworth appartiene a quella severa stirpe di artefici che, secondo l'acuta osservazione dell'Arnold, « riceve il suo distintivo carattere di superioritá dall'applicazione al suo soggetto delle idee sull'uomo, la natura e l'umana esistenza » [4]. L'arte poetica del Buonarroti, sebbene alquanto svigorita dall'influsso petrarchesco,

---

(1) *Ib.*, XVIII.

(2) « Those that hate the *Paradise Lost* will not love this poem (*The Excursion*). The steps of the great master are discernible in it: not in direct imitation or injurious parody, but in the following of the spirit ». *Critical Essays*. London, Dent, 1903, p. 170.

(3) *Mem. of a Tour in Italy*, 1837. *Near the Lake of Thrasymene*, XII, XIII.

(4) MATTHEW ARNOLD, *Essays in Criticism*; second series. Leipzig, Tauchnitz, 1892, p. 119.

si accordava coll'intensitá dello stile wordsworthiano e con quella sobria eleganza che forma tanta parte della sua estetica. Nel 1805 il poeta del *Prelude* mise a prova la sua abilitá di traduttore cercando di rendere nella sua lingua nativa quindici sonetti di Michelangelo (1), e tre ne ritroviamo nei *Miscellaneous Sonnets*. In quello che incomincia

> Ben può talor col mio ardente desio
> Salir la speme... (2)

nell'ultima terzina Wordsworth si scosta dall'originale, introducendo una delicata immagine invece della figurazione del Buonarroti.

> Dolce è ben quella [speranza] in un pudico cuore,
> Che per cangiar di scorza non si sfiora,
> Nè langue, e qui caparra il paradiso.

Ed il poeta inglese:

> Ma in casti cuori, non tocchi dal potere
> Di esteriore cangiamento, sboccia un fiore immortale,
> Che spira sulla terra l'aura del paradiso.

Segue il sonetto

> Non vider gli occhi miei cosa mortale

in cui la mirabil brevitá del Buonarroti, trattando dell'anima:

> Spiegando ond'ella scese, in alto l'ale,

non è che imperfettamente resa (3); nel sonetto

> Ben sarian dolci le preghiere mie

grande distanza si scorge fra i versi

> Nel mio terreno infertil non è parte
> Da produr frutto di virtú natie,

---

(1) *Poetical Works*; ed. cit., p. 256; Son. XXIV, XXV, XXVI. — V. nota del Hutchinson a p. 365.

(2) *Le Rime di M. B., cavate dagli autografi e pubbl. da* C. Guasti. Firenze, Le Monnier, 1863, p. 224. — Wordsworth seguí probabilmente l'edizione del 1623, curata dal nipote Michelangelo [Firenze, Giunti]; o quella del Manni [Firenze, 1726], che riproduce la succitata.

(3) Heaven-born, the Soul a heavenward course must hold.

e la versione: *Il mio cuore senza aiuto è sterile argilla, che colla sua sostanza nativa nulla può nutrire*; mentre piú vigorosa e piú intensamente espressa è l'invocazione [1]:

> Unless Thou show to us thine own true way
> No man can find it; Father! Thou must lead.

Due traduzioni sono inserite ne' *Memorials of a Tour in Italy*, 1837, [XXI, XXII], quella del son. LXXXI dell'edizione del Guasti e del sonetto

> Scarco d'una importuna e grave salma;

il contrasto del 4° verso

> a te stanco mi volto
> Dall'orribil procella in dolce calma,

era difficile a riprodursi nella sua efficace concisione, né Wordsworth vi riuscí [2].

A Firenze egli intese allo studio dell'arte nostra nelle ricche gallerie; il *S. Giovanni Battista* di Raffaello gli ispira un sonetto; diversi quadri aventi a soggetto la Sacra Famiglia avevano fatta viva impressione sull'animo suo giá anteriormente, a giudicare da una lirica ch'egli compose nel 1828 [3]:

« Genio di Raffaello, se le tue ali potessero portarti in questa valletta, tu rinunzieresti al vicino Reno ed alla sua maestá, per inclinare la studiosa fronte su questa povera famiglia. »

« Tu devi aver visto la Madre in spirito, prima ch'ella venisse ad abitare fra queste roccie dirute, o trovasse sulla terra un nome; le tue ispirazioni dánno pure un'immagine di quel soave Bimbo, — un'imagine di gioconditá, d'amore, di gioia, predestinati a vivere qui. »

La figura dell'infante gli ricorda i bimbi raffaelleschi, co' suoi occhi *in cui la natura della stella si unisce a quella de' cieli estivi.*

---

(1) Nessun proprio valor può seguitarte,
Se non gli mostri le tue belle vie.

(2) ... I turn to Thee;
Shun, like a shattered bark, the storm, and flee
To Thy protection for a safe abode.

(3) *Ed. cit.*, p. 321 [*Poems of Imaginations*, L].

A Firenze egli rivede l'immagine di Dante, il suo volto pensoso e ardente.

> Under the shadow of a stately Pile,
> The dome of Florence, pensive and alone,...
> I stood, and gazed upon a marble stone,
> The laurelled Dante's favourite seat.
> ... in his breast the mighty Poet bore
> A Patriot's heart, warm with undying fire [1].

Le lotte di parte che straziarono il cuore del poeta egli rammenta nella lirica *A Bologna*, trattando delle insurrezioni che allora avevano sconvolto quella terra, ed ammonisce gli audaci ad attendere e confidare nel tempo, *poiché il crepuscolo guida al giorno, e la più leggera brezza nutre i fiori più belli* [2]. Anche la caduta della libertá di Venezia col trattato di Campoformio fece vibrare dolorosamente la lira del poeta, che deplora la misera sorte della cittá che univa l'Europa all'Oriente;

> Un tempo essa teneva lo sfarzoso Oriente in suo dominio,
> Ed era la Custode dell'Occidente,...
> Venezia, la piú antica figlia della Libertá,...
> Quando essa si sceglieva un Compagno,
> Essa doveva sposare il mare immortale.

Nella sua lirica brilla un delicato concetto: « Benché la gloria di Venezia sia passata, la caduta della sua libertá ci stringe il cuore poiché dobbiamo affliggerci pur quando l'ombra di un'antica grandezza è svanita » [3].

Un'impressione di melanconica grandezza pur gli viene dalle rovine di Roma; la colonna di Traiano gli dá motivo ad una lirica assai elaborata; la leggiadra comparazione delle sculture, che si avvolgono al fusto della colonna, colla vite *che sale attorcigliandosi, adorna di purpurei grappoli, attorno all'alto olmo*, e col caprifoglio, che ascende *with spiral grace* effondendo la fragranza

---

(1) *At Florence* [*Memorials of a Tour in Italy*, 1837, XIX].

(2) *At Bologna, in remembrance of the late insurrections*, 1837. [*Sonnets dedicated to Liberty, and Order*: X, XI, XII.]

(3) *On the Extinction of the Venetian Republic.* [*Poems dedicated to National Independence and Liberty*, VI.]

delle sue floride ghirlande, ci dimostra ancor una volta la sua padronanza nel trattare i particolari della natura, derivata dalla sua lunga ed assidua osservazione del paesaggio. Il monumento a Traiano s'aderge come un simbolo della maestá di Roma *da cui mezzo il mondo riceveva il fato*; la potenza dell'arte risplende ancora sovrana sulla rovina dell'impero, e per essa la visione della passata gloria brilla ancora nella nostra fantasia.

> Yet glorious Art the power of Time defies,
> And Trajan still, through various enterprise,
> Mounts, in this fine illusion, toward the skies:
> Still are we present with the imperial Chief,
> Nor cease to gaze upon the bold Relief
> Till Rome, to silent marble unconfined,
> Becomes with all her years a vision of the Mind. (1)

Il poeta si compiace della linea elegante dei colli, del profilo di Monte Mario, su cui un pino *si erge come una nube*, della sontuosa colorazione de' tramonti che piovono l'armonia delle loro cangianti luci sulla

> majesty of Rome
> Crowned with S. Peter's everlasting Dome (2).

Dai colli Albani egli contempla *le lucide pianure* e *le colline sparse di monumenti in ruina*, ed un sentimento intenso di pietá e di ammirazione lo commuove e gli ispira una vaga speranza di futura grandezza per la cittá dominatrice.

Dopo la sua peregrinazione attraverso alla penisola mille luminosi fantasmi gli brillavano nella memoria, e nelle *Meditazioni presso Acquapendente* egli rievoca questi ideali paesaggi. Seduto dove *nivea pende la cascata, presso la ginestra dagli aurei fiori*, egli rivede *Genova co' suoi palazzi ove s'infrangono, bianche di spuma, le onde*; Pisa e la tranquillitá del fastoso camposanto, e la mirabile cupola del Battistero spiccante sull'azzurro; Roma colle sue scintillanti fontane e le sue tombe. Altrove egli ricorda le

---

(1) *Memorials of a Tour in Italy*, 1837. — *The Pillar of Trajan*, p. 367.
(2) *Ib.*, II. *The Pine of Monte Mario at Rome.*

pallide rupi dell'Appennino e le nevi radiose delle Alpi la *selvaggia costa che si addorme ai mormore de' ruscelli*, e

> the sweets of Piedmont's breathing rose,
> And orange gale that o'er Lugano blows (1).

Ed il poeta non rimane insensibile alla dolorosa condizione in cui giace la bella terra « che racchiude i piú amabili aspetti della natura, i piú nobili lavori dell'arte ». Egli osserva la triste inerzia delle genti italiche e la loro insensibilitá alle voci de' generosi che preparavano le lotte dell'indipendenza; egli vede l'Italia immersa in sonno cosi profondo che par morte, tanta è l'assenza di ogni energia, di ogni attivitá; e non scorge tuttavia l'aurora di un glorioso risveglio rilucere all'orizzonte del silente panorama. Egli ritrova un triste simbolo della patria nelle morte acque di un lago (2); *Italia*, chiede il poeta, *sulla superficie del tuo spirto, di cui quel torpido lago offre un troppo adatto emblema, non aleggeranno dunque che fievoli brezze?* Ed a lei rivolge l'augurio: « Abbi ardire ad effettuare ciò che tu erediti delle speranze del mondo; destati, o madre di eroi, dal tuo sonno simile a morte! » Parevagli tuttavia di notare in alcuni animi un vago ardore, un'indefinita aspirazione all'indipendenza; ed egli riconosce che quelli che hanno osservato alcun atteggiamento ostile allo straniero oppressore, alcun ricordo dell'antica potenza ancor vivo nelle memorie, quelli,

> O fallen Italy,
> Nor must, nor will, nor can despair of Thee.

(1) *Memorials of a Tour in Italy*, 1837, I. *Musing near Acquapendente*, 120-122; 154-197.

(2) *After leaving Italy*. [*Memorials of a Tour in Italy*, 1837, XXV]

WORDSWORTH NELL'APPREZZAMENTO DI COLERIDGE

« The renaissance of Coleridge, dice l'Elton [1], is now assured, after a phase of ill-informed pity or mistrust which was chiefly due to his broken life and to the miscarriage of his big speculative system »; e, dopo aver notato come perniciose riuscirono al poeta le parole del Carlyle, egli osserva quanta acutezza di critica ed ampiezza di vedute risulti dagli studi del Coleridge sullo Shakespeare e su Wordsworth. « His analysis and vindication both of Wordsworth and Shakespeare are the most determined and successful efforts, it may be, in the English language, to find a ground and reason for our immediate aesthetic instinct which greets those poets, at their highest, as among the highest ».

La sottile disamina condotta dal Coleridge col suo squisito discernimento sopra un artefice così ineguale qual'è l'autore dell'*Excursion*, che quasi nasconde il suo verace e vivo sentimento sotto l'apparenza di un vago sentimentalismo, che disperde le sue immagini brillanti e delicate nell'aridità di lunghe disquisizioni, che cela il suo puro splendore in una bruma di speculazioni e di ragionamenti, pose il merito del poeta nella sua vera luce, aprendo così la via allo studio fervente dell'Arnold ed all'apprezzamento di Walter Pater.

Esponendo nel capitolo XIV della *Biographia Literaria* il disegno delle *Lyrical Ballads*, il Coleridge riferisce come una

[1] *Mod. Lang. Review*, vol. IV, n. 1, pp. [illegible]

parte di questi componimenti dovesse trattare soggetti che unissero ad un carattere puramente fantastico una « drammatica veritá di emozione » (e questa parte riguardava il Coleridge stesso), e le altre liriche avessero a trarre argomento « dalla vita ordinaria »; questo realismo però doveva trasfigurarsi in un meraviglioso ambiente poetico mediante il modo sapiente onde l'artefice saprebbe far risaltare gli oggetti piú comuni, i caratteri meno perspicui, le vicende delle umili esistenze, togliendo il lettore da quell'apatia verso questi argomenti che deriva da ciò ch'egli chiama « the lethargy of custom ». Wordsworth compí con arte squisita l'impresa difficile; aiutato dalla sua sensibilitá, dall'esattezza della sua espressione, e sopratutto dall'*immaginazione*, nel senso con sottile disquisizione assegnatole dal Coleridge, egli riuscí a far campeggiare la semplice e patetica figura del suo protagonista « with heaven above his head and the mouldering turf at his feet — standing betwixt life and death »[1].

Nella prefazione della seconda edizione, Wordsworth propugnava quella fedeltá del linguaggio alla naturalezza ed alla semplicitá del parlare comune ch'egli si sforzava di applicare al suo stile; personaggi di umile condizione dovevano essere rappresentati con una forma disadorna ed assolutamente scevra di artifizio. Contro questa teoria insorge il Coleridge, affermando impossibile l'accordo fra l'elevatezza della dizione poetica, la musicalitá della metrica ed il linguaggio della vita comune [2]; ed il primo difetto ch'egli segna nella sua trattazione delle imperfezioni dell'opera wordsworthiana deriva appunto da questo preconcetto dell'autore, che fortunatamente fu dominato nella pratica dal suo geniale istinto poetico [3].

(1) CHARLES LAMB, *Critical Essays*. London, Dent, 1903, p. 167.

(2) « Were there excluded from Mr. Wordsworth's poetic compositions all, that a literal adherence to the theory of his preface *would* exclude, two thirds at least of the marked beauties of his poetry must be erased ». *Biogr. Lit.* London, Dent, 1906. Chap. XX, XXII.

(3) « The one (la parte difettosa, prosaica, di una strofa di « Fidelity ») was written because the poet *would* so write, and the other (la parte adorna di elevato sentimento) because he could not so entirely repress the force and grandeur of his mind, but that he must in some part or other of every composition write otherwise ». *Op. cit.*, XXII.

Il Coleridge si riferisce probabilmente alle parole della prefazione in cui Wordsworth esprimeva il suo abborrimento per « lo sfarzo e la vuota fraseologia di molti scrittori moderni » [1], ed intendeva quindi instaurare uno stile poetico novello, più semplice e più ricco di pensiero, e trattare i suoi argomenti « as far as was possible in a selection of language really used by men »; le ragioni di questa sua scelta possono sembrare alcun po' speciose. Dice egli infatti che questo linguaggio è stato da lui adottato perché coloro che lo usano sono « in continua relazione coi migliori oggetti da' quali la miglior parte del linguaggio è originalmente derivata »; e perché la vanità non offusca la loro espressione, e quindi ne risulta « un idioma più permanente e filosofico », lontano da ogni ostentazione e da ogni ricercata eleganza di stile.

Nel primo periodo della loro amicizia una stretta affinità intellettuale univa i due poeti, e questo assioma dell'Wordsworth può aver esercitato alcun'influenza sullo stesso Coleridge, malgrado la sua maturità intellettuale. « Wordsworth pressentait déja sa philosophie du paysage », osserva il Gosse; « Coleridge était dès lors un métaphysicien passionné et imaginatif » [2]; rimane quindi inesplicabile questa divergenza d'opinioni se non si osservano l'intime tendenze di ciascun ingegno e le influenze che avevano subito.

Questa teoria wordsworthiana derivava essenzialmente dalla sua natura grave e aliena da ogni scintillio artifizioso, ma era

(1) « They who have been accustomed to the gaudiness and inane phraseology of many modern writers, will, no doubt, frequently have to struggle with feelings of strangeness and awkwardness ». Preface to the second ed. of the *Lyrical Ballads* in *Poetical Works*, with introd. and notes by T. HUTCHINSON. H. Frowde, Oxford University Press, London, 1906, p. 934.

(2) E. GOSSE, *Littérature anglaise*, trad. H. Davray. Colin, Paris, 1910, p. 291. — V. ancora: « Il n'y a peut-être pas deux autres poètes anglais, d'une importance quelque peu égale, qui se soient ressemblés d'aussi près que W. et C. au début de leur carrière;..... intéressés aux mêmes paysages, il n'est pas extraordinaire que le style que chacun d'eux adopta ait strictement ressemblé au style de l'autre ».

« Cela est spécialement vrai de leurs vers blancs... Qui aurait pu decider par qui étaient écrites le *Nightingale* et le *Night-piece* de 1798? L'accent, l'attitude sont presque exactement identiques ». *Op. cit.*, pp. 295, 296.

stata rinforzata dall'influenza di alcun poeta, ch'egli aveva intensamente ammirato e studiato. « The chief poetical influences under which Wordsworth began to write appear to have been those of Burns and Milton » [1]; e da quest'ultimo deriva quella sostenutezza, talvolta un po' arida, dello stile, che però col suo carattere astratto dá un sí vivo risalto alle immagini, e quella gravitá che tanto contribuisce all'elevatezza del lavoro poetico. E la profonda semplicitá dell'autore di « Tam o' Shanter » deve certamente aver fatto lampeggiare questo novello ideale di fresca e vivace ispirazione popolare all'Wordsworth, che presentiva di raggiungere, pure con questi scarsi mezzi artistici, l'impressione del sublime, come in quella rozza e sí intensamente emotiva strofe dell'« Idiot Boy », in cui la figura della madre nelle sue linee espressive ricorda le immagini irradiate di spiritualitá del Minne.

And Betty sees the pony too:
Why stand you thus, good Betty Foy?
It is no goblin, 'tis no ghost,
'Tis he whom you so long have lost,
He whom you love, your idiot boy.

A questa squisita comprensione del *valor poetico* della parola, del singolare aspetto e dalla quasi novella significazione che il vocabolo assume quando trasportato dal linguaggio comune nel verso, si deve appunto quella sobrietá di tinte e di espressione, che salva l'Wordsworth dallo sfarzo decorativo e dal sentimentalismo, mentre forma una delle piú salienti caratteristiche della sua arte.

La parola è accuratamente proporzionata all'immagine, e questo equilibrio fra il pensiero e la forma costituisce la causa di quella levigatezza di stile, di quella calma, pur nelle piú intense analisi della desolazione e del soffrire, che sono tra i caratteri

---

(1) G. SAINTSBURY. *A History of Nineteenth Century Literature*. London, Macmillan, 1906, p. 52. — Vedi ancora a p. 53:

« It was probably in direct imitation of Burns, as well as in direct opposition to the eighteenth century that he conceived the theory of poetic diction which he defended in prose and exemplified in verse.

« Few except extreme and hopeless Wordsworthians now deny that the result of his attemps at simple language was and is far more ludicrous than touching ».

precipui dell'arte sua. Giá l'Arnold notava questa perfezione poetica: « Wherever we meet with the successful balance of profound truth of subject with profound truth of execution, he is unique » [1].

Il realismo wordsworthiano, che non è pel Coleridge la parte piú interessante dell'opera poetica, assume per l'Arnold un'importanza fondamentale. « *This dealing with what is really life* » secondo la sua espressione, forma un pregio caratteristico non solo dell'Wordsworth, ma di tutti i poeti veramente degni di tal nome.

A queste qualitá dello stile si unisce la severa melodia del verso: « of lyric, and of what may be called Orphic, or philosophic, blank verse, perfect models may be found in Wordsworth » dice il Coleridge [2], lodando una versificazione che diviene sí duttile da passare senza sforzo dalla considerazione filosofica alla piú lucida figurazione, avvolgendo l'aridità della materia di una musica sottile, talvolta appena percettibile, ma continua e giammai volgarmente sonora, come la voce del suo *Wanderer*,

> to whom the general ear
> Listened with readier patience than to strain
> Of music, lute or harp, a long delight
> That ceased not when his voice had ceased (3).

Quella cadenza grave, e che talora rimane sospesa, riattaccandosi al verso seguente con una fusione di suono e di ritmo che ricorda, in tono minore, il Milton, gli giovava ad esprimere l'accumularsi delle sensazioni al succedersi delle mutazioni nel paesaggio, e quel sí vivo sentimento dell'universo, che diventa quasi angoscia nella sua intensitá (4).

(1) M. Arnold, *Essays in Criticism*. Second series. « Wordsworth ». Leipzig, Tauchnitz.

(2) Nelle sue osservazioni sull'*Argenis* del Barclay [*Miscellanies, aesthetic and literary*, ed. by T. Ashe, London, Bell, 1884, p. 254].

(3) *Excursion*, VIII, 505-08.

(4) Cfr. *Excursion*, I, 125

> He, many an evening, to his distant home
> In solitude returning, *saw the hills*
> *Grow larger in the darkness; all alone*
> *Behind the stars, come out above his head.*

Ma questa severitá di stile e questa tendenza didattica traggono alcuna volta l'Wordsworth ad un'espressione sí disadorna, ad una sí arida esposizione d'idee, senza quel fulgore spirituale che anima lo stile limpido, a linee vaste e pure, di altri didattici, che il suo lavoro rimane privo di quel fascino proprio di ogni schietta poesia.

« It is nearly impossibile to be duller than Wordsworth at his dullest, dice il Saintsbury [1], and unluckily it is impossible to find a poet of anything like his powers who has given himself the license to be dull so often and at such length ».

Ad un'applicazione rigida delle sue teorie ed alla sua natural propensione ad una forma incolore va attribuita questa aridità di stile, questa fredda atmosfera intellettuale de' suoi poemi [2].

Questa eguaglianza di tono che, secondo il Coleridge, derivava dal dissidio fra la sua teoria di applicare alla sua poesia il linguaggio della vita reale e l'intimo impulso che lo faceva assurgere, quasi suo malgrado, al sublime, viene attribuita da Walter Pater alla sua fedeltá all'ispirazione, al suo abbandonarsi a quello spirito « che detta dentro » cosí esclusivamente da imprimere alla sua opera il fluttuare dell'estro, da lasciar apparire nei suoi versi l'ardore, la forza della poetica ispirazione e l'intermittente spegnersi di quella vampa interiore. « *The fitfulness with which the higher qualities manifest themselves in it*, dice W. Pater nel suo studio sul poeta [3], *gives the effect in his poetry of a power not altogether his own, or under his control, which comes and goes when it will, lifting or lowering a matter, poor in itself* ».

Ma cosí l'ispirazione del Coleridge, ricca di visioni e di musiche, come la squisita sensibilitá e la rara facoltá di osservazione dell'Wordsworth, si sentivano inclinate all'arte primitiva delle popolazioni che li attorniavano, come ad una raffinata notazione

(1) *Op. cit.*, p. 56.

(2) « Und so gelangt Words. zu seinem bekannten und interessanten Paradoxon, dass zwischen der Prosasprache und der metrischen Komposition irgend ein wesentlicher Unterschied weder bestehe, noch bestehen könne ». — G. BRANDES, *Die Hauptströmungen der Litteratur des neunzehnten Jahrhunderts*. Leipzig, Barsdorf, 1897. B. IV, p. 76.

(3) *Appreciations*. London, Macmillan, 1904, p. 41.

di sensazioni spontanee e veraci. « *Folk art is, indeed,* dice W. B. Yeats [1], *the oldest of the aristocracies of thought, and because it has gathered in itself the simplest and most unforgetable thoughts of the generations, it is the soil where all great art is rooted* ».

Mentre l'Wordsworth si sforzava di attenersi alle forme popolari di espressione, il Coleridge adottava l'antica dizione ed il metro della ballata, attinti entrambi alla tradizione del popolo.

E mentre il Coleridge riusciva ad una strana perfezione di melodia, di ritmo, di immagini si bizzarre e vive, si intensamente *sentite*, l'Wordsworth raggiungeva una profonda, rude, novella forma di espressione del sentimento, che univa la spontaneitá dell'emozione sincera alla sottile elaborazione artistica [2].

Si ritrova in queste elevate rappresentazioni di sentimento quella *Formlosigkeit des Erhabenen*, di cui tratta il Lipps [3]: « Nur ist dies eben die Form des Erhabenen, nicht die des *anmutig* Schönen. Man kann aber auch das *formlose* noch in anderem Sinne nehmen, nämlich als das noch nicht Ausgestaltete, Differenzierte, als *das einfache*, das noch ungeschieden viele Möglichkeiten in sich trägt ».

Fra le qualitá della poesia dell'Wordsworth brillava pel Coleridge piú lucida di ogni altra « il dono dell'Immaginazione nel piu alto e stretto senso della parola ». La fantasia non sembravagli da lui trattata con impeccabile artifizio, la similitudine apparivagli « occasionally too strange » [4], e tradiva alcuna ricercatezza; ma nella potenza immaginativa egli sta piú vicino di tutti i moderni scrittori a Shakespeare ed a Milton, pur serbandosi perfettamente originale. Ed a prova di questa asserzione egli cita un passo della lirica « *Yew-trees* » (*Poet. Works*, p. 184), in cui tuttavia le figurazioni non appaiono derivare dalla piú

(1) *The Celtic Twilight*. London, Bullen, 1902, pp. 232, 233.

(2) « Poetry may go further and borrow with advantage the language from cottage firesides. Who has ever listened to a peasant father or mother describing the last illness of one of their children without having heard from their lips words which, for natural and expressive feeling, were the very essence of poetry? » J. C. Shairp, *Studies in poetry and philosophy*. Edinburgh, Douglas, 1886, p. 76.

(3) *Aesthetik*. Hamburg und Leipzig, Voss, 1903. Band. 1, p. 545.

(4) *Biog. Lit.*, XXII

squisita ideazione del poeta; piú felice è la citazione dell'Ode *Intimations of immortality from recollections of early childhood* (str. V e IX), dove invero quella vivificante azione della forza immaginativa, quale intesa dal critico, adorna la psicologia dell'infanzia delle piú trasparenti immagini, e l'essenza della poesia wordsworthiana, formata di delicate notazioni naturali, di una rara sensibilitá, di una razionativa meditazione, riluce piú pura: dove frasi cosí vivamente evocatrici, come

> The earth, and every common sight,
> To me did seem
> *Apparelled in celestial light,*
> *The glory and the freshness of a dream,*

o ancora

> The winds come to me *from the fields of sleep,*

stanno accanto a sí grandiose figurazioni, in una forma alcuna volta un po' rude, sempre però dotata di un'intima vigoria.

La distinzione fra Immaginazione e Fantasia, che conduce il Coleridge ad una divergenza di opinioni coll'Wordsworth, era necessaria per ben stabilire quale potenza esercitava la prima di queste facoltá nell'*Excursion* e nella maggior parte dei componimenti esaminati. Quel « long train of lofty imagery » notato dal Lamb [1], derivava non solo dall'associazione poetica delle idee (il che apparterrebbe alla Fantasia), ma bensí dalla *modificazione* degli aspetti naturali e dei sentimenti che si compie nella mente dell'artista per opera dell'Immaginazione, che anima il paesaggio e foggia nuove figurazioni derivandole dalle cose reali; poiché essa è « essentially vital, even as all objects (*as objects*) are essentially fixed and dead » [2].

È questa la forza intellettuale che permette all'Wordsworth di idealizzare e di vivificare le brughiere desolate ed il solitario lago alpestre.

Lo spirito del Coleridge avvezzo alle sfarzose colorazioni delle sue fantasie, al suo impero di sogni e di visioni, doveva provare un senso di calma e di sollievo in quel mondo poetico cosí

(1) *Op. cit.*, p. 104.
(2) *Biogr. Lit.*, XIII.

intimamente collegato col mondo reale, in quell'ambiente dalle tinte sobrie, dai particolari minutamente studiati [1], animato non da paurose apparizioni, ma da personaggi di umile condizione, ritratti con una sensibilità profonda. Quella serena arte wordsworthiana razionativa e pur florida d'immagini, lo affascinava doppiamente pel contrasto che presentava colla sua natura.

Il concetto che egli si era venuto formando del poeta ci è da lui espresso con una sottile analisi che ci raffigura nelle sue caratteristiche salienti lo spirito dell'Wordsworth; egli nota «l'unione del profondo sentimento col profondo pensiero»; e infatti la poesia dell'*Excursion* non rende forse l'immagine di un fiume grigio e dalle sponde solitarie, ma animato da una corrente profonda, che porta alla superficie talora le ricche pagliuzze tolte dal sontuoso impero sotterraneo che esso attraversa? La moderazione e la calma di quello stile il Coleridge fa risalire al «delicato equilibrio fra la veritá dell'osservazione e la facoltá dell'immaginazione di modificare gli oggetti osservati»; ma il dono artistico ch'egli vivamente ammira è quell'armonia dell'intera composizione che trasporta in un mondo ideale quella semplice scena si fedelmente trascritta [2]. Piacevagli quell'espressione immaginosa ed astratta, quella facoltá di rappresentare in una forma sobria e trasparente la psicologia sottile di un poeta, quello sfolgorare di luminose immagini nel tessuto incolore di una disquisizione filosofica [3].

---

(1) «There sometimes doth a leaping fish | Send through the tarn a lonely cheer», citato dal COLERIDGE, *Biogr. Lit.*, XXII, 223.

(2) *Biogr. Lit.*, IV, 45: «Above all the original gift of spreading the tone, the depth and height of the ideal world around forms, incidents and situations, of which custom had bedimmed all the lustre».

(3) *Miscellanies, aesthetic and literary*; ed. cit., p. 80. «The exquisite passage» riferito dal C. è dell'Ode «Intimations of Immortality», ove si nota il contrasto fra

And, even with something of a Mother's mind,
And no unworthy aim,
The homely Nurse doth all she can
To make her Foster-child, her Inmate Man,

e la fulgida chiusa

Forget the glories he hath known,
And the imperial palace whence he came.

Giá la disamina dei *Descriptive Sketches* dimostra l'acuta e profonda comprensione del Colerige, rivelando nettamente quella sua raffinatezza di percezione, che gli conferisce un posto sí elevato nella storia della critica [1].

I *Descriptive Sketches*, se pur presentavano, secondo il Coleridge, alcuna oscuritá di espressione cagionata dal profluvio delle immagini che lottano colle difficoltá dello stile onde assumere la forma nitida e perfetta, offrivano tuttavia piú che una splendida promessa; « seldom, if ever, was the emergence of an original poetic genius above the literary horizon more evidently announced » [2]; ed il critico sceglie un passo di uno straordinario splendore di immagini [3] come emblema e della poesia stessa in questione e del genio dell'autore come allora esplicato.

Analizzando le ulteriori poesie, fra i versi di piú alto e nobile stile colloca le *Lines left upon a seat in a Yew Tree* [4], mentre « Alice Fell » gli pare di un carattere sí prosaico da non dimostrar sufficiente ragione per la forma metrica [5]; dichiara che maggiormente avrebbe gradito il tema espresso in prosa, *notwithstanding the beauties which are to be found... where the poet interposes the music of his thoughts*; ed invero l'andatura dimessa della maggior parte del lavoro contrasta colla sottile facoltá di osservazione che ci rivelano i versi:

> As if the wind blew many ways,
> I heard the sound..... (4-5).

(1) « This chapter, which forms in itself an essay of the major scale, is one of the patterns, in English, of a critical study of poetry. But here [in Col's criticism of Words.] we have the very *differentia* of poetry ». G. SAINTBURY, *A History of Criticism and literary Taste in Europe*. London, Blackwood, 1904, III, 213, 214.

(2) *Biogr. Lit.*, IV, pp. 42-43.

(3) vv. 332-347 dell'edizione 1793. [*Poetical Works of W. Wordsworth*, p. 608].

(4) *Poet. Works*, ed. cit., pp. 22, 23.

(5) *Biogr. Lit.*, p. 41.

L'accusa contro questo fare prosaico dell'Wordsworth, per cui le parole vengono composte nello schema metrico senza che ne derivi quella musica interiore del verso, indispensabile allo stile veramente poetico, è provata dal Coleridge colle 3 ultime strofe della lirica « The Sailor's Mother ». [*Poet. Works*, 119; *Biogr. Lit.*, 199].

Caratteristici dello stile wordsworthiano gli apparivano i semplici e squisiti versi degli *Idle Shepherd-boys* [1], che fanno pensare alla freschezza di una lirica del Browning.

I difetti che il Coleridge rileva nell'opera dell'amico consistono nell'ineguaglianza dello stile, nell'eccessivo attaccamento alla realtá e quindi nella minuzia de' particolari, nell'abbondanza intempestiva di spiegazioni durante lo svolgimento del tema, nella tendenza ad una forma dialogata non richiesta dalla situazione, nell'intensitá di sentimento sproporzionata al semplice carattere dell'oggetto descritto, onde risulta ciò ch'egli chiama « mentale ampollositá » [2].

Particolarmente alcuna asprezza nella forma, alcuna oscurita, derivante dalla lotta fra il pensiero e la materia ribelle, notava il Coleridge nelle prime poesie wordsworthiane; ma queste imperfezioni scompaiono in seguito, notandosi però ancora quel linguaggio prosaico, e quel pedestre atteggiamento della frase, che erano cagionati da un'erronea teoria estetica dell'autore.

Secondo il Coleridge queste teorie non erano state chiaramente formulate dall'Wordsworth, che intese con esse esprimere la sua predilezione per uno stile « the most remote possible from the false and showy splendor which he wished to explode »; derivava quindi questo pensiero dell'Wordsworth dal suo disgusto dello stile affettato e dalla sua tendenza « al linguaggio naturale e di buon senso, pur nelle sue piú umili e meno ornate espressioni ». In tal caso, data questa interpretazione alle parole del poeta, i suoi difetti risultavano dall'esagerata importanza data a questa teoria [3].

Alcuna volta i difetti sono rilevati minutamente, con acutezza, dal Coleridge; ma per lo piú la sua è una critica di idee essenziali, come, ad esempio, la sua censura del principio wordsworthiano, che assegnava al linguaggio di uso comune l'ufficio di

(1) *Poet. Works*, 84; *Biogr. Lit.*, 218, 219.

(2) *Biogr. Lit.*, XXII, 253, 255.

(3) « And still let the due credit be given to the portion and importance of the truths, which are blended with his theory; truths, the too exclusive attention to which had occasioned its errors, by tempting him to carry those truths beyond their proper limits ». *Op. cit.*, XXII, 232.

mezzo d'espressione in poesia. Però con minuziosa indagine egli nota lo strano errore nel passo dove « deaf and silent » sono riferiti all'occhio:

> « Thou, eye among the blind,
> That, deaf and silent, read'st the eternal deep »,

e segna l'incongruenza in « broods like the day ».

Quest'ampollositá di epiteti, queste iperboli non erano ricercate dal poeta come ornamento al suo lavoro, ma gli si presentavano spontaneamente nelle sue intense meditazioni; la vita comune, la vita umile e ignorata di quelle regioni del Cumberland e del Westmoreland, veniva ad acquistare nella sua fervida immaginazione una straordinaria intensitá; né deve quindi far meraviglia s'egli esige dalla sua espressione una vigoria che può parere eccessiva, ma che è risultato naturale di quella definizione della poesia addotta dal Saintsbury [1]: « emotion recollected in tranquillity ».

E se questa sensibilitá appare diversa nel Coleridge si è perché essa risulta in lui piú squisita verso le cose esteriori, i colori, le figure, le penombre e le luci, mentre nell' Wordsworth essa vien fatta vibrare dai fenomeni dello spirito, dalle emozioni e dai sentimenti.

Li univa quell'intimo e verace sentimento del paesaggio, caratteristico, secondo l'Arnold, delle razze celtiche, colla loro « nearness to nature » [2], che traluce nella viva colorazione e nel pathos del Coleridge,

> It were a vain endeavour
> Though I should gaze for ever
> *On that green light that lingers in the west:*
> *I may not hope from outward forms to win*
> *The passion and the life, whose fountains are within* [3],

(1) *A History of Criticism*, Vol. III, p. 224.

(2) *The Study of Celtic Literature*. London, Smith, Elder, 1905, p. 130.

(3) *Dejection* [*Poet. Works*, ed. with. introd. and notes by J. Dykes Campbell. London, Macmillan, 1905].

e nelle frasi delicate e così nuove nella loro semplicità, che esprimono una sì profonda « intimacy » col paesaggio, e riconducono al pensiero le calme e profonde melodie di W. B. Yeats.

> The weary Sun betook himself to rest:
> — Then issued Vesper from the fulgent west,
> Outshining, like a visible God,
> The glorious path in which he trod.

Come il Coleridge apprezzasse non solo il sentimento dell'Wordsworth, ma le sue felici espressioni per dipingere le varie armonie d'ombra e di luce del paesaggio, appare dalla nota ai suoi versi [1] in cui egli aveva usato il costrutto wordsworthiano *« green radiance »*.

Se noi osserviamo il modo con cui essi sentono la magia del paesaggio, possiamo notare come Wordsworth conferisca maggior importanza all'oggetto naturale che ha suscitata la sua emozione, anziché all'immagine che di questo oggetto si è venuta formando nella sua fantasia, mentre pel Coleridge questo fantasma poetico assume la massima parte nella sua rappresentazione; egli non considera tanto il raggio di sole tra il fogliame quanto l'immagine riflessa nella sua mente.

> « A tiny sun, and it has got
> A perfect glory too;
> Ten thousand threads and hairs of light,
> Make up a glory gay and bright
> Round the small orb, so blue ».

Wordsworth dipinge dal vero e considera accuratamente ogni fattezza della scena; Coleridge dipinge dallo specchio luminoso della sua immaginazione, e nondimeno il primo non rimane eccessivamente ligio all'oggetto naturale, come alcun minor pittore fiammingo, ma assurge alla poesia profonda e viva, se pur

(1) *Lines written at Shore of Bar* [illegible] « The expression [illegible] green radiance [illegible] borrowed from Mr. Wordsworth, a poet whose versification is [illegible] his diction too frequently obscure. [Words, aveva appena pubblicato « Evening Walk » ed i « Descriptive Sketches », but whom I deem unrivalled among the writers of the present day in manly sentiment, novel imagery, and vivid colouring ». *Poet. Works*, p. 47.

alcunché severa, di un Jacob van Ruysdael; nella sua colorazione i piú minuti particolari del paesaggio acquistano una meravigliosa significazione; egli

> Peeps round
> For some rare floweret of the hills, (1)

e nota

> O' er twilight fields the autumnal gossamer (2).

Si può pertanto osservare che il Coleridge ritrae dalla fantasia, l'Wordsworth dall'emozione; quindi l'idealismo di entrambi nella rappresentazione della natura.

Entrambi possedevano quella padronanza della tecnica che permetteva loro di notare le emozioni piú profonde, gli stati d'animo piú complessi, come i piú nuovi effetti di luce e di colore nel paesaggio. « Die [Coleridges] Naturschilderung », dice il Wülker (3), parlando delle liriche *To the Nightingale* e *To the River Otter*, « steth der Kunst in Wordsworths beschreibenden Liedern nicht nach, übertrifft sie sogar ».

La natura parla un linguaggio tenero e grave all'Wordsworth come al Novalis:

> Aus Kraut und Stein und Meer und Licht
> Schimmert sein kindlich Angesicht;

onde s'aumenta quell'intenso sentimento del paesaggio che formava la base del temperamento poetico dell'Wordsworth; esso non consiste in una sensibilitá facilmente eccitata da una pittoresca regione, ma nella comprensione sottile e profonda della landa solitaria, delle colline aride, di un paesaggio desolato a tonalitá grigie e brune. Nell'Wordsworth questa scena acquista una meravigliosa potenza d'espressione; tutti gli oscuri aspetti delle cose vibrano, riflessi nell'anima squisitamente sensibile; ed il Coleridge studia, persegue l'Wordsworth in questa sua singolare facoltá;

---

(1) *Excursion*, Book III. Despondency, 166.
(2) *The River Duddon*, XI. The faery chasm.
(3) *Gesch. der engl. Litt.* Leipzig und Wien, Bibliogr. Inst., 1900, p. 409.

per lui il poeta dell'*Excursion* è essenzialmente colui che è riuscito a comprendere

> The silence that is in the starry sky,
> The sleep that is among the lonely hills (1).

Il realismo dell'Wordsworth assumeva talvolta un carattere disgustoso onde venne da alcuni criticata la descrizione dell'*Idiot Boy*; alla qual censura si unisce il Coleridge, pur riconoscendo il valore di questo « fine poem », che racchiude una delle più delicate descrizioni dell'ora anzi l'alba.

> By this the stars were almost gone,
> The moon was setting on the hill,
> So pale you scarcely looked at her:
> The little birds began to stir,
> Though yet their tongues were still.
> (402-406).

In questi versi risalta quella « perfetta veritá di natura » che il Coleridge loda nel poeta dell'*Excursion*, e che egli esemplifica colle due ultime stanze del *Green Linnet*, con quell'ingenua e squisita immagine:

> A brother of the leaves he seems.

Un carattere singolare che contraddistingue i paesaggi sí dell'Wordsworth che del Coleridge è quello di una spiccata tendenza alle colorazioni diafane e luminose.

Chi osserva la lucida successione delle immagini si intensamente colorate e pur si trasparenti, in cui la porpora e lo smeraldo si uniscono a comporre una strana rapsodia, chi nota l'irrealitá dell'ambiente, il rapido variar delle figurazioni come in un sogno, il distacco dall'esistenza ordinaria, il puro lirismo dell'*Ancient Mariner* e di *Kubla Khan*, rimane necessariamente sorpreso dall'ammirazione del Coleridge per l'arte si scrupolosamente realistica dell'Wordsworth. Senonché conviene notare che la fedeltá alla natura dell'Wordsworth non ha l'inanimata accuratezza

1) *Biogr. Lit.*, 184.

di un rigido e freddo disegno; ma, come il Coleridge osserva, un idealismo latente illumina e ravviva questa minuta, calma e sapiente pittura delle solitarie brughiere. La qual comprensione degli effetti naturali non solo nei piú umili particolari, ma nelle piú luminose e grandiose esplicazioni, il Coleridge nota nel passo

while the stars,
Eastward, were sparkling clear, and in the west
The orange sky of evening died away,

che prelude ad un sontuoso accordo di tinte dello Shelley (1), e nella lirica *To the Cuckoo* ove le immagini infondono un sí vivo senso di mistero nel paesaggio (2), onde la natura assume l'evanescenza di una visione pur nel suo splendore. Si osservino i tocchi vibranti di luce della scena notturna evocata nell'*Excursion*, in que' versi citati dal Lamb nel suo studio sul poema:

As the ample moon
In the deep stillness of a summer eve,
Rising behind a thick and lofty grove,
Burns like an unconsuming *fire of light*,
In the green trees, *kindling* on all sides
Their leafy umbrage, turns the dusky veil
Into a substance *glorious* as her own.

In questa intensitá di espressione, che ricorda l'arte dello Shakespeare nell'accenno alla stella (*Hamlet*, I, Sc. I):

When yon same star, that's westward from the pole,
Had made his course to illume that part of heaven
Where now it burns,

che ci rende l'immagine non solo della lucentezza dell'astro, ma dell'effusione radiosa che accende l'atmosfera attorno ad esso,

(1) *Prom. Unb.*, Act. II, Sc. I.

The point of one white star is quivering still
Deep in the orange light of widening morn,
Beyond the purple mountains.

(2) Thrice welcome darling of the spring!
Even yet thou art to me
No bird, but an invisible thing,
A voice, a mistery.

in quest'intensità è riposto il fascino di queste descrizioni e la loro realtà, il loro poetico positivismo, ben distinto dall'ambiente fantastico, fulgente di altri chiarori, non terrestri, del Coleridge. Questa calma robustezza della forma, quest'andatura alquanto lenta, ma sicura, del periodo, ricordano il fraseggiare del Milton, la sua serenità, l'equilibrio dell'emozione colla forma, la precisione del suo stile.

La natura viene rappresentata dal Coleridge con una trasparenza di tinte si pure che le cose pur vaste acquistano una straordinaria delicatezza, le foreste ardenti dell'autunno assumendo la fragilità e la morbidezza di fiori; laddove nella pittura wordsworthiana le varie fattezze del paesaggio conservano tutte la loro reale precisione, ricevendo il carattere poetico da quell'intensa e minuta osservazione ch'è peculiare di uno spirito contemplativo. Tuttavia anch'egli tende ai lucidi riflessi, che paiono idealizzare le cose circonfuse del tremulo bagliore delle acque; si osservi come in questi passi i due poeti si accostino nella tecnica:

Yon hanging woods, that touch'ed [by autumn seem
As they were blossoming hues of fire [and gold;
The flower-like woods, most lovely [in decay,
The many clouds, the rock, the sands,
Lie in the silent moonshine.

Remorse, Act IV, Sc. III.

The Mountain-ash ‖ No eye can over look, when'mid a grove ‖ Of yet unfaded trees she lifts her head ‖ Decked with autumnal berries, that outshine ‖ Spring's richest blossoms: and ye may have marked ‖ By a brook-side or solitary tarn ‖ How she her station doth adorn: the pool ‖ Glows at her feet, and all the gloomy rocks ‖ Are brightened round her.

Excc., B. VII, 714-722.

Tuttavia una maggior gravità della composizione, nitidezza di profilo e sobrietà di colorito, contraddistinguono i quadri dell'Wordsworth dalle vetrate del Coleridge; così Turner e Constable si dividono la gloria del paesaggio inglese, l'uno col suo mondo ideale dall'atmosfera dorata, in cui le foreste e le navi splendono come fiamme colorate o gemme accese da un intimo fulgore, l'altro più grave e positivo, pago di uno sfondo azzurrognolo, di una « tratta nube », di un raggio pallido, d'un brivido luminoso su di un'acqua profonda.

L'impressione di gravitá e serietá che ci deriva dall'opera dell'Wordsworth, quella calma dell'elocuzione, quella ponderatezza della frase che appartiene ad un'arte elevata, come, seguendo il criterio aristotelico, fece notare l'Arnold, risulta forse da quel profondo sentimento e da quella forza di intelletto che il Coleridge nota fra i pregi fondamentali dell'arte wordsworthiana [1]. La grave melodia, la vigorosa immaginazione del Milton ritornano alla mente leggendo quelle pagine che attraggono non solo collo splendore dell'immagine, ma pur colla delicata analisi psicologica.

Primo fra i meriti letterari del poeta, il Coleridge pone il perfetto accordo fra il pensiero e l'espressione; quindi l'originalitá, la freschezza dell'idea, non attinta da libri, ma dall'osservazione accompagnata da un riflessivo atteggiamento dello spirito [2].

Questa gravitá dello stile ben s'accordava alla base morale su cui il poeta intendeva elevare il suo artistico edifizio, ed il Coleridge ammette la benefica influenza de' suoi minori componimenti rispetto al sentimento della natura, che l'Wordsworth affina, avvezzando inoltre lo spirito ad una delicata sensibilitá, ed a scoprire nelle piú umili cose emblemi di fatti morali, simboli di pensieri e di sentimenti. La natura, in tal guisa, parla un linguaggio didattico al poeta [3], ed esprime con immagini le varie idee, nelle loro diverse associazioni; sorge quindi un legame intimo fra la natura e la vita morale dell'individuo, un'intima comunione che il poeta manifesta nella sua lirica *To the daisy*.

Bright Flower! All the long year through the heir
Of joy and sorrow,
Methinks that there abides in thee
Some concord with humanity,
Given to no other flower I see
The forest through!

---

(1) «Only one thing we may add as to the substance and matter of poetry, guiding ourselves by Aristotle's profound observation that the superiority of poetry over history consists in its possessing a *higher truth* and a *higher seriousness*». *Essays in Criticism*. (*The study of poetry*).

(2) *Biogr. Lit.*, XXII, p. 251.

(3) «To have formed the habit of looking at every thing, for the truths which it suited to represent; to contemplate objects as words». COLERIDGE, *Miscellanies, aesthetic and literary*, pp. 245, 246.

E questa significazione morale degli esseri si compenetra armoniosamente colle disquisizioni dell'Wordsworth, dotando la sua arte di immagini che l'idea interiore ricinge di una luce spirituale: così nell'*Excursion* (B. IV, 395):

> « The soul ascends
> Drawn towards her native firmament of heaven,
> When the fresh eagle, in the month of May,
> Upborne, at evening, on replenished wing,
> This shaded valley leaves; and leaves the dark
> Empurpled hills, conspicuously renewing
> A proud communication with the sun
> Low sunken beneath the horizon »

onde quella « leavening influence », che il Coleridge osserva come effetto della lettura di un tal poeta.

L'impressione che esso fece sul Coleridge ci è da lui stesso rappresentata con una figurazione, la cui ricca coloritura mista alla bizzarria del disegno ben si addice all'autore del prestigioso *Ancient Mariner* (1). Un paesaggio luminoso sotto i raggi del tramonto è ancora l'emblema di questa giovanile poesia dell'Wordsworth, che il Coleridge ricava dai versi stessi del volume. Ma questa prima idea del carattere poetico wordsworthiano si modificò in un'altra ben più profonda e sottile, se pure meno brillante, nell'idea cioè di un'anima squisitamente sensibile alle più lievi sfumature psicologiche, traboccante di ammirazione per la natura selvaggia e desolata delle lande e delle montagne, comprensiva degli umili dolori de' personaggi che abitano quelle regioni aride e nebbiose.

La sensibilità wordsworthiana trovava gli animi disposti ad accoglierne la semplice e sincera emozione, dopo che le tendenze a queste analisi psicologiche erano state favorite dalla letteratura del sec. XVIII, col suo sovrabbondante pathos e colle sue scene

(1) « In the form, style, and manner of the whole poem... there is a harshness and acerbity connected and contrasted with words and images all a-glow, which might recall those products of the vegetable world, whose gorgeous blossoms rise out of a hard and thorny rind and shell, within which the rich fruit is elaborating ». *Biogr. Lit.*, IV, pp. 42, 43.

lagrimose; la qual letteratura, volentieri assumendo un carattere didattico, preparava mirabilmente il terreno al pathos sincero ed allo stile didattico dell' Wordsworth [1].

Ed è questo sostrato filosofico che dá sí potente risalto al paesaggio wordsworthiano e che spiritualizza le sue figure appena emergenti dalla volgaritá; esse vengono ad assumere una singolarissima importanza, poiché il poeta ci fa comprendere nel suo modo di considerarle che « par delá les vanités de la science et l'orgueil du monde, il y a l'âme » [2]; e quindi una piú alta significazione caratterizza i suoi protagonisti, i suoi paesaggi desolati. Nel quadro citato dallo stesso Taine [3] la profonditá, la vivacitá trattenuta dall'emozione producono una trasfigurazione delle umili cose in emblemi morali ed una delicatezza di sentimento, che cercheremmo invano nel Coleridge; il quale, squisitamente sensibile al fascino del colore, si avvicina alle tinte radiose del Blake, pur conservando una piú morbida e diffusa luminositá; ma è lontano, colla sua vaga melanconia, da questa austera contemplazione, da questa severitá di pensiero, proprie dell' Wordsworth. Benché la sottile sensibilitá del poeta formasse la precipua causa di ammirazione del Coleridge, tuttavia l'elemento psicologico non poteva non trovare in lui un intelligente e acuto apprezzamento; e, dopo la lettura del *Prelude*, che Wordsworth gli fece a Coleorton nel gennaio del 1807, la sua emozione

---

(1) « Such domestic themes as compose the plots of these comedies, very naturally lead themselves to the introduction of tender and touching scenes, and also afford ample opportunity for the display of moral maxims ».

OSBORN WATERHOUSE, *The Development of English sentimental comedy in the eighteenth century*, in *Anglia*, Band XXX. Drittes Heft., p. 274.

(2) H. TAINE. *Hist. de la litt. angl.*, Paris, Hachette. 1891, III, 509.

(3) « The sun is fixed,
And the infinite magnificence of heaven
Fixed within reach of every human eye;
The sleepless Ocean murmurs for all ears.
The vernal field infuses fresh delight
Into all hearts.
The primal duties shine aloft like stars,
The charities that soothe and heal and bless
Are scattered at the feet of man like flowers ».

gli dettò que' versi [1] in cui esaltava il « theme hard as high », ed in lucida ed elaborata immagine esprimeva lo stato del suo spirito durante la recitazione.

> Driven as in surges now beneath the stars,
> With momentary stars of my own birth,
> Fair constellated foam, still darting off
> Into the darkness, now a tranquil sea,
> Outspread and bright, yet swelling to the moon.

Quindi non solo il fascino dei meditabondi paesaggi dello Wordsworth, con cui egli poteva gareggiare e nell'acuta precisione del tocco e nell'ideale trasfigurazione, ma anche le tendenze filosofiche di quell'arte severa, e arida talvolta, trovavano in lui un delicato e perspicace apprezzatore. Quell'idealismo compenetra le fattezze delle cose, onde, come l'immagine riflessa in uno specchio, il paesaggio si accende di un'intima luce.

> The earth we pace
> Again appears to be
> An unsubstantial, faery place

Questa raffinata comprensione del paesaggio e specialmente di una scena desolata, calma e silenziosa, in cui i colori e le forme non colpiscono quanto la semplice esistenza delle cose, di una scena senza sfolgorio di tinte, ma grave e come circonfusa di pensiero, pareva al Coleridge eminentemente wordsworthiana ed egli la nota nella lirica che comincia:

> Three years she grew in sun and shower,

dove questo intenso carattere poetico traluce dai versi:

> And hers shall be the breating balm,
> And hers *the silence and the calm*
> *Of mute insensate things*,

come nel solitario canto

> Breaking *the silence of the seas*
> Among the farthest Hebrides (2).

---

(1) *To a Gentleman. Composed on the night after his recitation of a poem on the growth of an individual mind.* [*Poet. Works*, ed. cit., 176].

(2) *The Reader*, p. 289, vv. 15-16.

Questo tesoro di osservazioni naturali raramente spingeva il poeta ad una descrizione eccessivamente minuta, ad una gretta accuratezza, sebbene l'*Excursion* in alcuni passi ci presenti questo difetto [1]; Coleridge osserva nei primi 80 versi del IV libro una « occasional prolixity, repetition, and an eddying, instead of progression, of thought ».

Quest'intima coerenza fra l'immagine ed il pensiero dovevano parer mirabili a chi, come il Coleridge, non contemplava la natura che attraverso un'« opaline dream-haze » [2], e per cui la descrizione consisteva in sprazzi di luce irradiati sulla scena, che, facendo risaltare nitidamente alcuni particolari, lasciavano alcuna parte nell'ombra. « Sa psychologie, dice l'Aynard [3], est toujours subjective... Chez lui la nature n'est jamais aperçue que par éclairs, en images discontinues comme dans le rêve, et non en tableaux étudiés à loisir comme ceux de Wordsworth ».

Quindi si comprende lo studio ch'egli faceva dell'opera dell'amico poeta e la tendenza a formarsi un'idea esatta de' suoi principii e de' suoi procedimenti artistici.

Il Coleridge ammirava sopratutto quella notazione delicata de' piú rari momenti psicologici, che il poeta introduceva nell'analisi dei suoi umili personaggi, quella percezione di raffinate sfumature nelle impressioni del paesaggio, come nella lirica *There was a Boy; ye knew him well, ye cliffs,* in cui un fanciullo, nell'interrompere l'infantile scherzo, ascolta « la voce de' torrenti », e accoglie inconsciamente nel suo animo l'impressione della scena alpestre con tutta la sua

> solemn imagery, its rocks,
> Its woods, and that uncertain heaven, received
> Into the bosom of the steady lake (4).

(1) *Biogr. Lit.*, XXII.

(2) « In Wordsworth we find a purer, loftier note..... a freshness of atmosphere which contrasts with Coleridge's opaline dream-haze ». R. GARNETT and E. GOSSE, *English Literature*. Heinemann, London, 1903, IV, 39.

(3) J. Aynard, *S. T. Coleridge*. Paris, Hachette, 1907, p. 139.

(4) *Poet. Works of W. W.*, ed. cit, p. 183.

Gli gradiva quella solennitá un po' triste che sullo sfondo della brughiera e della palude acquistano i protagonisti di quegli idilli nordici; cosí in *Revolution and Independence*.

> « Motionless as a cloud the old Man stood,
> *That heareth not the loud winds when they call*,
> And moveth all together, if it move at all. » [1]

gli gradiva quella fusione del sentimento del paesaggio colla sensibilitá suscitata dall'individuo che lo abita, cosicché la melanconia di quell'esistenza solitaria si confonde colla tristezza delle lande nebbiose, delle acque oscure ed inerti.

La scelta dei personaggi, che aveva suscitato alcuna critica al poeta, è ammessa e difesa dal Coleridge [2], come lo è da C. Lamb [3]; tuttavia nei primi poemi dell'Wordsworth egli si mostra riluttante ad accettare questo mondo poetico cosí diverso dal suo, questo patetico realismo cosí opposto alla sua arte fantastica e lontana dalla vita; alcuni argomenti gli parevano inopportuni per un'alta ispirazione poetica [4], e solo piú tardi egli si persuase dell'arte semplice e profonda che sapeva far risaltare queste umili figure nella mirabile grandezza del paesaggio con un'intensitá di espressione che ricorda le tele del Millet.

Le ragioni che avevano indotto il poeta a scegliere, come protagonisti delle sue liriche e de' suoi poemetti, personaggi di umil condizione, vennero da lui esposte nella Prefazione ad un

---

1) *Poet. Works of W. Wordsworth*, p. 197. V. ancora:

> « The lonely place
> The old man's shape, and speech all troubled me:
> In my mind's eye I seemed to see him pace
> About the weary moors continually,
> Wandering about alone and silently.

V. in *Anima Poetae* [ed. by E. H. Coleridge, London, Heinemann, 1895] la nota riguardo al carattere fantastico di un passaggio di *Peter Bell*: « *Vide* a hundred Scotch stories, but better than all Wordsworth's most wonderful and admirable poem, *Peter Bell* when he sees his own figure » [p. 147].

V. pure a p. 137 la nota su *Michael*.

2) *Biog. Lit.* XXII. 239, 240.

3) *Critical Essays*: Wordsworth's Excursion p. 176.

(4) *Biogr. Lit.* IV.

suo volume [1]; ma, prima fra queste, e non menzionata dal poeta, era forse la circostanza che la vita dello Wordsworth si era in gran parte svolta nell'ambiente della campagna e che quindi con maggior spontaneitá si offrivano alla sua mente queste figure, come al Coleridge venivano suscitate da' suoi sogni, allo Scott ed al Browning dalla loro erudizione storica.

Questa tendenza ad una vita semplice e squisitamente sensibile alle scene naturali come pure agli obblighi del dovere ed alle leggi morali, costituiva pure un altro motivo di ammirazione per il Coleridge. « Niemand hat so tief wie er [Words.] die Freude empfunden, die uns aus der Natur und den einfachen Pflichten und Neigungen des Lebens quillt, und niemand hat sie so kunstvoll zum Ausdruck gebracht und uns mitgeteilt » [2].

Il personaggio del « vagrant Merchant », che ad alcuno sembrò contestabile, come un carattere non adatto ad un elevato poema didattico qual'è l'*Excursion*, appare al Coleridge invece conveniente per le opportunitá che gli offre il suo modo di vita, « di solitario pensiero », di osservare gli uomini; onde gli si addicono considerazioni derivate da una lunga esperienza [3].

E l'apparente prosaismo di alcuna parte di questa lunga composizione devesi attribuire, secondo il Coleridge, al suo contrasto coi versi contigui, per lo piú di un sí alto carattere immaginativo ed emotivo. La natura non si presenta all'Wordsworth ed al Coleridge, come ai poeti dell'epoca di Elisabetta, adorna di una ricchezza tropicale di tinte, ardente di fioriture simili a scrigni di gemme radiose, estatica nel canto di Ariele; questa luminosa fantasia si è spenta, ed i loro occhi educati alle raffinate percezioni delle prospettive nebbiose che li circondano, notano sottili sfumature, rare armonie di colori; ma ciascuno non si arresta,

(1) « Humble and rustic life was generally chosen, because, in that condition, elementary feelings coexist in a state of greater simplicity,.... because the manners of rural life.... are more easily comprehended »; inoltre per le profonditá de' sentimenti e per la loro intima connessione colle piú splendide manifestazioni della natura ». *Poet. Work.*, ed. cit., p. 955.

(2) PH. ARONSTEIN, in *Z. f. vergl. Litt.*, Band XV, p. 289.

(3) *Biogr. Lit.*, p. 231.

come nell'epoca accennata, alla descrizione di queste sensazioni; essi chiudono gli occhi e rivedono idealizzati nella loro fantasia i luminosi paesaggi, ed il loro spirito vibra commosso dalla bellezza della visione pittorica. Nella poesia dell'epoca di Elisabetta il lato esteriore delle cose ha importanza suprema; in Wordsworth un intimo senso si rivela nelle cose alla sua attenta contemplazione, una nuova gravitá morale incombe su di esse. La sua poesia non è piú adorna di ornamenti esteriori, ma di un intimo splendore, e vive di un novello spirito che si propagherá al Tennyson, all'Arnold, al Browning.

Malgrado le diversitá della loro indole poetica, Coleridge e Wordsworth possiedono un comune carattere che intimamente li unisce: essi sono gli spiriti rappresentativi di una nueva sensibilitá.

BIBLIOGRAFIA

M. Arnold, *The Study of Celtic Literature*. London, Smith Elder; 1905 — *Essays in Criticism* (Second Series). London, Macmillan, 1905 — Ph. Aronstein, *M. Arnold* (in *Zeit. für vergl. Litt.*, Band xv) — J. Aynard, *Coleridge*. Paris, Hachette, 1907 — B. Betton, *Coleridge's Introduction to the Lake District* (Atlantic Monthly, July, 1894) — A. Brandl, *Byron and Wordsworth* (Cosmopolis, II, VI) — *Coleridge und die englische Romantik*, 1886 — *Coleridge's Notizbuch aus den Jahren* 1795-1798 (in *Archiv für d. Stud. d. neu. Spr.*, xcvii) — *Poetical Works of* S. T. Coleridge, ed. with a biographical introd. and notes by J. Dykes Campbell. London, Macmillan, 1905 — S. T. Coleridge, *Biographia Literaria*, ed. with his Aesthetical Essays by J. Shawcross. Oxford, Clarendon Press, 1907 — *Coleridge's Literary Criticism*, with an Introduction by J. W. Mackail. London, Frowde, 1908 — *Lectures on Shakespeare*, etc. London, Bell. ed. by T. Ashe — *Miscellanies, aesthetic and literary*, ed. by T. Ashe. London, Bell, 1892 — *Table Talk*, ed. by T. Ashe. London, Bell — *Anima poetae*, ed. by H. Nelson Coleridge. Heinemann, 1895 — *The Letters of S. T. C.* ed. by H. N. Coleridge. London, 1895 — E. L. Cole. *Wordsworth's « Of the Principle of poetry and Lyrical Ballads »*. Oxford, Blackwell, 1897 — E. Dowden. *Note*

on Wordsworth (Athenaeum, Febr. 24, 1895) — *New Studies in Literature* (*Coleridge, Goethe.....*) Trübner, 1895, I. — P. HAMELIUS, *Die Kritik in der Englischen Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts*. Leipzig, Grieben, 1897 — C. H. HERFORD, *The Age of Wordsworth*. Bell, 1897 — A. HUBBARD, *Wordsworth*. New-York, 1895 — T. HUTCHINSON, *Wordsworth*, (Athenaeum. June 6, 1896) — T. HUTCHINSON, *Unpublished Letters of Wordsworth and Coleridge*. (Athenaeum. Dec. 8, 1894) — W. KNIGHT, *W. Wordsworth*, 1899 — *The English Lake District, as interpreted in the Poetry of Wordsworth*. Edinburgh, Douglas, 1891 — E. LEGUIS, *La Jeunesse de Wordsworth*. Paris, Masson, 1896 — J. LIPPS, *Aesthetik*. Hamburg und Leipzig, Voss, 1903 — MARRIL, *Wordsworth's Realism* (Modern Lang. Notes, XV, 3, 4) — F. W. MYERS, *Wordsworth*. Macmillan, 1895 — W. E. ÖFFERING, *Wordsworth's und Byron's Naturdichtung*. Freiburger Diss. Karlsruhe — REYNOLDS, *The Treatment of Nature in Engl. Poetry between Pope and Wordsworth*. Chicago, Univ. Press, 1896 — LESLIE STEPHEN, *English Literature and Society in the eighteenth century*. London, Duckworth, 1904 — H. TRAILL, *Coleridge*. Macmillan, 1895 — G. E. WOODBERRY, *Makers of Literature* (*Essays on Shelley, Coleridge*). Macmillan, 1900 — ELIZABETH WORDSWORTH, *Wordsworth*. New-York, Scribner's Sons, 1891.

DANTE E COLERIDGE

Riguardo agli studi del Coleridge sul poema dantesco, conviene osservare quanta ammirazione egli esprimesse per l'Alighieri nel corso di letture ch'egli tenne a Londra nel 1818. Verso la fine del 1817 il progettato ciclo di conferenze si concretò, mediante l'incoraggiamento e l'appoggio dell'Wordsworth e di Carlo Lamb, in un corso di quattordici lezioni, che vennero tenute nella sala di Flower-de-Luce Court, Fetter Lane, ad incominciare dal 27 gennaio 1818 [1]. Il Poeta aveva allora quarantasei anni e la sua erudizione assai considerevole gli permetteva di svolgere i suoi principî estetici nel campo di varie letterature; il suo soggiorno a Malta nel 1804 ed il suo viaggio in Italia nell'anno seguente, a Napoli ed a Roma, dove rimase sino al 18 maggio 1806, gli avevano permesso di approfondirsi in una lingua ch'egli chiama « the sweetest and softest language » [2], ed in una letteratura di cui più volte fa parola ne' suoi scritti.

Nella Lettura X^a, tenuta il 27 febbraio, egli trattò di Dante e di Milton, e premise alle considerazioni sul poeta fiorentino alcune osservazioni sull'ambiente nel quale si esplicò il suo genio. Secondo il suo concetto, l'Italia, meno dominata dall'influsso gotico che le altre regioni d'Europa e più direttamente congiunta alla latinità, presentava allora l'aspetto di una Grecia novella, di cui ricordava pure i molti, piccoli Stati e le guerre intestine,

(1) S. T. Coleridge, *Poetical Works*, ed. with a biographical introduction by J. Dykes Campbell. London, Macmillan, 1905, pp. CIII, CIV.

(2) *Op. cit.*, LXVI-LXX; e *Lectures on Shakespeare*. London, Dent, p. 412.

la fioritura commerciale e lo splendore delle arti. Dante « was himself eminently a picture of the age in which he lived » [1]. La differenza fra la costituzione dell'Italia d'allora ed il sistema di governo prevalente nell'Europa feudale consisteva essenzialmente nel diverso concetto dell'individuo e dello Stato; « il piú intenso patriottismo regnava in queste comunitá [i Comuni italiani], ma confinato ed attaccato esclusivamente alla piccola localitá, luogo di nascita e di residenza del patriotta; mentre nel vero feudalismo gotico, la patria era null'altro che la conservazione dell'indipendenza personale » [2]. Inoltre il Coleridge riattacca Dante al vasto svolgimento intellettuale del tempo, affermando essere cosa impossibile la comprensione esatta del genio dell'Alighieri, e l'analisi perspicua della sua opera, senza conoscere « gli scritti, gli studi, i caratteri degl'ingegni del XII, XIII e XIV secolo ».

L'essenza morale della poesia dantesca è posta dal Coleridge in rilievo, considerandola nelle sue artistiche estrinsecazioni. Le tendenze didattiche del genio fiorentino diedero all'arte sua due spiccati caratteri, che d'altronde si notano nei maggiori poeti dell'epoca moderna, mentre mancano negli scrittori classici. Il primo consiste nella fusione della poesia colla scienza, onde il mirabil fulgore poetico delle discussioni filosofiche nel Poema; il secondo nell'unione della poesia col sentimento, onde il distacco potente fra la poesia classica e la moderna. « Paragonate, — dice il Coleridge, — il passo dell'*Iliade* (Z', VI, 119-236) nel quale Diomede e Glauco scambiano le armi,

Κεῖράς τ'ἀλλήλων λαβέτην καὶ πιστώσαντο —

colla scena nell'*Orlando Furioso* (canto I, str. 20-22) in cui Rinaldo e Ferraú combattono e poi si riconciliano. Omero avrebbe lasciata la scena a questo punto. Ma il poeta cristiano ha i suoi sentimenti da esprimere, e continua:

Oh gran bontá de' cavalieri antiqui!
Eran rivali, eran di fé diversi,

(1) *Miscellanies, aesthetic and literary*; ed. cit., p. 139.
(2) *Op. cit., Lett.* X, p. 138.

E si sentian degli aspri colpi iniqui
Per tutta la persona anco dolersi;
E pur per selve oscure e calli obliqui
Insieme van senza sospetto aversi!

Questa sensibilitá peculiare all'evo moderno derivava dal rivolgersi della mente sopra se stessa, anziché dal considerare le circostanze puramente esteriori dei fatti.

Nello stile, il divario fra lo spirito classico ed il moderno è dal Coleridge reso evidente colla comparazione dell'architettura greco-romana e della gotica. « Nella prima l'insieme di un monumento è percepito coll'armonia delle parti che lo compongono », e quindi noi abbiamo solo un'impressione di bellezza; nella seconda le parti, ciascuna pur essendo individualizzata e compiuta, si fondono nell'insieme e vi si pérdono, formando una maestosa e solenne visione artistica; nel primo caso l'unione delle singole parti si fa nella sensazione, nel secondo essa avviene nel sentimento [1]. Quindi la differenza fra l'oggettivitá e la fredda limpidezza dello stile classico, quindi la tumultuosa e vibrante espressione dantesca; quindi la calma, un po' triste nella sua serenitá, del mondo omerico, ed il paesaggio dantesco, in cui l'albero e il fiore sono convulsi dal selvaggio vento dello spirito.

Questo divario si riflette nel linguaggio della Grecia classica e negli idiomi moderni, nella diversa tessitura del periodo, nella varia costruzione sintattica [2]. La ricchezza dei particolari, fusi dal profondo sentimento che li pervade in un quadro vivamente emotivo, è caratteristica dell'arte moderna, e particolarmente della dantesca, di fronte alla classica; cosí la breve struttura delle sue terzine contrasta colla laboriosa costruzione dei classici, ed il suo « brief pathos », usando le parole del Keats [3], la sua intensitá di espressione acuta, rapida e profonda, coll'ampiezza e col tranquillo andamento della frase omerica.

(1) [illegible]
(2) [illegible]
(3) [illegible] by H. Buxton Forman, Gowans and Gray, Glasgow [illegible], vol. III, *Notes on Milton's Par. Lost*, p. [illegible].

Il paesaggio dantesco, colla sua novitá e freschezza d'impressione, colle sue ardite illuminazioni,

> Come a raggio di sol che puro mei
> da fratta nube giá prato di fiori
> vider coperti d'ombra gli occhi miei,

col suo crepuscolare mistero,

> ma di soavitá di mille odori
> vi faceva un incognito indistinto,

rispecchia le tendenze della poesia moderna; in nessun artista si nota piú vivo il distacco dalle antiche forme dell'arte.

Il Coleridge viene in séguito ad esaminare i pregi essenziali del genio di Dante, e colloca a capo d'ogni altra sua eccellenza lo stile — « the vividness, logical connexion, strength and energy of which cannot be surpassed ». L'efficacia rappresentativa, e, per cosí dire, la continua ipotiposi dello stile dantesco, induce il critico ad anteporre questa facoltá descrittiva dell'Alighieri a quella del Milton, non facil complimento, come parrebbe a primo aspetto, riconoscendo il Coleridge nell'autore del *Paradise Lost* « la perfezione dell'immaginazione epica » [1], come ritrovava nello Shakespeare la perfetta immaginazione drammatica. Questo spiccato carattere dello stile dantesco lo rendeva suscettibile di una facile imitazione superficiale, e probabilmente al Varano ed al Monti allude il poeta notando l'influsso esercitato dall'Alighieri sulla letteratura della sua patria [2]. L'impressione della lettura della *Commedia* è descritta dal Coleridge come una vivificante effusione di pensiero, « a gush of thought », nell'animo dello studioso. « Dante », egli dice, « era assai convinto di questa sua eccellenza nello stile, e parla de' poeti come de' custodi della grande

---

(1) *Table Talk of S. T. Coleridge*, ed. by T. Ashe. London, Bell, 1903. L'immagine epica è sintetica, « gives unity by throwing back into the distance », e si potrebbe ritrovare in Dante in tali figurazioni come

> Nel giallo della rosa sempiterna
> che si dilata, digrada e redole
> odor di lode al Sol che sempre verna.

(2) « His style is accordingly more imitable than Milton's, and does to this day exercise a greater influence on the literature of his country ». *Lett.* x, p. 276.

armeria del linguaggio, il quale è alcunché d'intermedio fra lo spirito e la materia »; a convalidare quest'asserzione cita i versi 79-87 del Canto I dell' *Inferno*.

Questo rispetto del Poeta verso la virtú della parola, quest'ammirazione della potenza del linguaggio davano, dice il Coleridge, « un carattere quasi romantico a ciò ch'era letto in un libro, indipendentemente dalle idee o dalle immagini in esso contenute ». Era una specie di gioia nell'eloquio, di viva soddisfazione nell'uso del linguaggio, non come veicolo di pensiero, ma come un oggetto giá di per sé meraviglioso, fosse pur privo di alcuna utilitá; cosí l'orafo ammira il fulgor dell'oro informe, pur senza pensare al futuro gioiello. Questo fatto è osservato dal critico nel XII e XIII secolo, ed è « very often perceptible in Dante ».

Ma quest'apprezzamento della forma non toglieva al Poeta la facoltá di ammirare il pensiero contenuto in essa, e quella nitida pittura delle cose, che deriva dalla delicata comprensione della natura, e che esercita un sí vivo fascino sull'arte de' colori e delle linee [1].

Il delicato spirito che osservava e ritraeva nel paesaggio quelle particolari fattezze delle cose che meglio rispondevano alla sua inclinazione fantastica, e che diffondeva sulle descrizioni quel carattere di irrealitá, di evanescenza, onde par che la scena dilegui, come materiata non di terra, d'acqua e di verzura, ma di vapori colorati [2], rimaneva naturalmente avvinto dalla vivezza e dal sentimento delle immagini dantesche.

La profonditá del sentimento poetico dantesco, quella gravitá che la sua lettura comunica allo spirito, quell'alta veritá e serietá d'espressione, che Aristotile pone fra i pregi supremi

---

(1) « Und mit diesem Naturgefühl hängt aufs Engste sein grossartiges plastisches Vermögen zusammen, vermöge dessen seine Dichtung gerade in so erstaunlichem Masse befruchtend auf die Phantasie der Bildhauer und Maler wirken musste ». F. X. KRAUS *Dante*. 554, 555.

(2) Cfr. ad es. in *Remorse*, ed. cit., p. 391.

> You hanging woods, that touch'd by autumn seem
> As they were blossoming hues of fire and gold:
> The flower-like woods, most lovely in decay...
> Lie in the silent moonshine...

della poesia, come φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερον della storia [1], colpivano il Coleridge, che da questo studio dell'Alighieri sentiva derivare al suo animo « a total impression of infinity », nella quale si univano, con intima, sublime bellezza, tutte le vivide figurazioni [2].

La sublimitá, che l'Arnold ritrovava nel « first great classic of Christendom », e quell'accento di alta serietá, nato da una sinceritá assoluta, che ci dá un tal verso come

In la Sua volontade è nostra pace,

vengono dal Coleridge vivamente sentiti nell'analisi del III Canto dell'*Inferno*, benché gli paia piú acconcio a definire la sua idea il termine « profondo » anziché l'epiteto « sublime », poiché « Dante non tanto eleva quanto approfondisce i vostri pensieri ».

Quell'unione de' particolari nel sentimento, designata dal Coleridge come il carattere essenziale dello stile gotico, quella fusione di mille lucide immagini in un tutto imponente ed esteticamente perfetto, colpisce il poeta alla lettura del III Canto, nel quale « l'interezza » dell'impressione « non è nella visione, ma in un interiore sentimento di totalitá ».

Quest'intima compenetrazione degli elementi corrispondeva, secondo il Coleridge, a quell'unione delle varie facoltá dell'animo, che contemporaneamente agiscono nell'invenzione poetica, conferendo all'immagine quel molteplice splendore che costituisce il fascino enigmatico delle grandi opere d'arte [3].

---

(1) V. M. Arnold, nel suo saggio critico: *The study of poetry*.

(2) *Lett.* v, p. 145. V. Arnold, *op. cit.* « There can be no more useful help for discovering what poetry belongs to the class of the truly excellent, than to have always in one's mind lines and expressions of the great masters, and to apply them as a touchstone to other poetry... Take that incomparable line and a half of Dante,

Io non piangeva, sí dentro impietrai;
piangevan elli...

take the simple, but perfect, single line

In la Sua volontade è nostra pace.

(3) « Coleridge und Wordsworth fassen Verstand, Empfindung und Phantasie nicht als getrennte Fähigkeiten der Seele auf, sondern setzen in die Verschmelzung derselben zu einer zugleich tiefen und lebhaften Auffassungsweise das Wesen der geheim-

Ed oltre che nella pittoresca efficacia dello stile, la potenza dell'ingegno dantesco si manifesta nella sua « assoluta padronanza nella trattazione del patetico » [illegible]. Il Coleridge lamenta la scarsezza onde il Poeta fa mostra di questa facoltá; ma Dante, assorto nelle modulazioni si varie della sua musica interiore, pensava a diffondere nel suo lavoro non solo le emozioni di tragiche esistenze, ma le forme del raziocinio, le dottrine della scienza, il suo tesoro di osservazioni della natura; tutte le esplicazioni della vita egli intendeva adunare nel suo affresco grandioso, ritraendole colla maggiore esattezza d'espressione.

La fedeltá alla natura costituiva la base dell'arte dantesca: quindi le varie similitudini e le descrizioni del Poema sembravano inarrivabili al Coleridge, che tuttavia riconosceva questo pregio non solo nei particolari, ma nella costruzione dell'intero poema, la cui « exceeding truth » di rappresentazione egli esemplifica coi versi che chiudono il Canto VII dell'*Inferno* [vv. 100-127].

Il poeta indaga la causa per cui le immagini dantesche trovano quella rispondenza in ogni spirito, quell'universale eco che ha si potentemente contribuito alla gloria dell'Alighieri, e la rinviene non solo nell'esattezza dell'osservazione, nella fedele pittura della realtá, ma nella loro intima unione coll'universale sentimento della natura [illegible]. Inoltre la semplicitá, la « plainness » delle similitudini, s'accordava col criterio estetico del Coleridge, che, fra le doti della poesia wordsworthiana, notava la perfect « truth of nature in his images and descriptions as taken immediately from nature » non solo, ma quella loro compenetrazione col sentimento generale della natura, quel loro atteggiarsi secondo leggi estetiche naturali e non artificiose [illegible]. Il che è appunto il segreto del menzionato pregio dantesco, onde l'immagine assume un'esattezza

nisvollen Kraft, welche unter dem Namen Genie oder Begeisterung von allen Kritikern gepriesen und von keinem erklärt oder analysirt worden war ». P. HAMELIUS, *Die Kritik in der Engl. Lit. des 17. und 18. Jahrhunderts*. Leipzig, Th. Grieben, [illegible].

(1) « His absolute mastery over although rare exhibition of, the pathetic » *Lett.* X, p. 148.

(2) *Lett.* X, p. 144.

(3) *Biographia Literaria*. London, Dent, [illegible], Chap. XXI, p. 254.

« Proving the immagini dell'Wordsworth a long and genial intimacy with the very spirit which gives the physiognomic expression to all the works of nature ».

non rigida ed inespressiva, ma una fedeltá piú intima e quasi circonfusa di una luce spirituale. « Like a green field reflected in a calm aud perfectly transparent lake, the image is distinguished from the reality by its greater softness and lustre ».

S'indugia il Coleridge a considerare, meravigliando, l'immagine « dei fioretti chinati dal notturno gelo », e, dopo alcun accenno al III Canto dell'*Inferno*, viene a considerare la qualitá del genio dantesco per cui egli è « superiore ad ogni poeta antico e moderno », vale a dire la sua potenza pittorica. « Michelangelo », aggiunge il Coleridge, « ha fatto, a quanto si narra, un disegno per ogni pagina della *Divina Commedia* ». Quest'efficacia rappresentativa non si manifesta nella diffusione delle descrizioni, ma nello stile, che s'accosta piuttosto « allo stile severo di Pindaro, che di alcun altro »; e questa sobrietá e forza di espressione, questa vigoria contenuta del verso dantesco, per cui le immagini balzano, nettamente profilate e come illuminate da un intimo chiarore, dinanzi alla fantasia, viene dal Coleridge esemplificata con citazioni del C. III, colla figura di Caronte, la similitudine delle foglie all'autunno e colla lotta fra Calcabrina ed Alichino (C. XXII, 127-144) [1]. Questa evidenza nella descrizione trae pure giovamento dalla «topographic reality» del viaggio dantesco, da quella distribuzione mirabile e da quell'*ordine* del poema che costituisce una base sulla quale sempre può appoggiarsi il piú ardito volo della fantasia; con simile artifizio lo Shakespeare può trasportare il pensiero alla sponda

> where the wild thyme blows,
> Where oxlips and the nodding violet grows,...
> With sweet musk-roses and with eglantine,

e, « swifter than the moones sphere », alla notte magica in cui le fate fuggono

> the presence of the sun,
> Following darkness like a dream,

(1) *Lett.* x, 146-148. — Coleridge era assai probabilmente sotto l'impressione delle trasformazioni dei ladri nella settima bolgia quando scrisse quella nota singolare che si trova in *Anima poetae*, a p. 163: « La Morte, prima di tutti, gusta dell'Albero della vita, e diviene immortale. Descrivere la spaventosa metamorfosi. Dall'Amadriade dell'Albero [la Morte] genera una duplice forma. Questo nella maniera di Dante ».

pur serbandoci nella realtá dell'ambiente co' suoi piú minuti particolari [1].

Nella ballata *The Ancient Mariner* le avventure « del vecchio navigatore », come il Coleridge amava chiamare il protagonista della sua lirica, ricordano il fortunoso viaggio di Ulisse. I due poeti hanno spaziato ne' mari ignoti, verso orizzonti sconosciuti, e mentre Wordsworth, immerso nelle sue sottili analisi psicologiche si avanzava

> Voyaging through strange seas of thought, alone.

il Coleridge fantasticava sulle leggende e si inoltrava in oceani sconfinati. Il sintetico verso di Dante

> E misi me per l'alto mare aperto,

pare svolgersi nella strofa ardita e vibrante di slancio della ballata:

> The fair breeze blew, the white foam flew,
> The furrow followed free;
> We were the first that ever burst
> Into that silent sea [2].

E come l'Alighieri pur nel volo della fantasia non dimentica i particolari della realtá, accennando ai movimenti del sole e degli astri,

> Lo sol che retro fiammeggiava roggio,...
> Giá ogni stella cade che saliva,...

cosí il poeta inglese non trascura di dare al suo sogno un'apparenza di vero con notazioni che si riferiscono alla reale esistenza delle cose:

> The sun came up upon the left,
> Out of the sea came he!
> And he shone bright,...
> Higher and higher every day,
> Till over the mast at noon —

(1) *A Midsummer Night's Dream*: Act II, Sc. II; e Act V, Sc. II.

(2) « Then in the *Mariner* comes the gorgeous metre, the more gorgeous image and pageantry here, the simple directness there, the tameless range of imagination and fancy, the fierce rush of rhythm ». G. SAINTSBURY, *A History of nineteenth century Literature*. London, Macmillan, 1906, pp. 62, 63.

e nella parte II:

> The Sun now rose upon the right...
> And the good south wind still blew behind...

Come la nave di Ulisse, l'imbarcazione dell'*Ancient Mariner* s'affonda nel gorgo suscitato all'improvviso nella calma notte lunare:

> The harbour-bay was clear as glass
> And on the bay the moonlight lay...
> And straight a sound was heard... (1)

La figura di Lucifero induce il poeta a riaccostare l'immagine dantesca alla concezione del Milton. « Vorrei, dice egli, istituire questa comparazione, fondandomi sull'ultimo Canto dell'*Inferno* dal 1° verso al 69°, e dal 106° al fine »; egli potrebbe cosí dimostrare la veritá della censura che muove a Dante, di cader nel grottesco volendo essere troppo pittorico senza *immaginazione*. Per apprezzare nel suo esatto valore questa critica conviene osservare il peculiare senso ch'egli annetteva alla parola *immaginazione*, contrapposta a *fantasia*; l'immaginazione costituiva per lui l'essenziale dono del poeta, che mediante questa facoltá idealizza ed unifica ogni suo soggetto, « dissolve e dissipa per crear di nuovo », mentre la fantasia non è che « una specie di memoria emancipata dall'ordine del tempo e dello spazio »; essa non modifica i materiali che riceve dall'osservazione, ma li connette secondo la legge dell'associazione delle idee. Si osservi la differenza accentuata vivamente in un esempio tolto dallo Spenser, il quale si fonda qui sulla *fantasia*:

> His haughtie helmet, horrid all with gold,
> Both glorious brightnesse and great terrour bred;...

---

(1) Si noti

> Che dalla nuova terra un turbo nacque,

ed il rombo sottomarino che giunge rapido alla nave, ed il vortice:

> Under the water it rumbled on,
> Still louder and more dread:
> It reached the ship, it split the bay;
> The ship went down like lead...
> Upon the whirl, where sank the ship,
> The boat spun round and round...

Upon the top of all his loftie crest
A bounch of haires discolourd diversly,
With sprinkled pearle and gold full richly drest,
Did shake, and seemd to daunce for jollitie;
Like to an almond tree ymounted hye
On top of greene Selinis all alone,
With blossoms brave bedecked daintily,
Whose tender locks do tremble every one
At every little breath that under heaven is blowne,...

[*Faery Queene*, B. I, c. 7, str. 31-32].

ed in uno tolto dallo Shakespeare, a cui l'*immaginazione* infonde un vitale ardore, per cui tutte le cose, animate da quest'intimo spirito, assumono un'individualitá; il Coleridge sceglie fra la ricca mésse l'apostrofe di Lear agli elementi:

Blow, winds, aud crack your cheeks! rage, blow!...
You sulphurous and thought-executing fires,
Vaunt-couriers to oak-cleaving thunder-bolts,
Singe my white head!...

[Act. III, Sc. II].

Dante, per eccellenza *immaginativo*, in questa descrizione di Lucifero avrebbe dato troppo larga parte alla fantasia; ma conviene notare che l'Alighieri tendeva a darci appunto un'idea di materiale, mostruoso orrore, allontanando dalla mente ogni piú tenue chiarore di bellezza; ben diverso è lo scopo del Milton, che tende ad un maggior movimento, ad una piú vivace capacitá di azione nella sua immagine; le sue frasi

... round he throws his baleful eyes,...
With head uplift above the wave, and eyes
That sparkling blazed,...

giá ci rivelano il diverso atteggiamento che si accentua nelle susseguenti figurazioni [1].

(1) *Biogr. Lit.*, c. IX, XIII, e *Lett.* III, p. 253. — *Par. Lost*, I, 56, 193. « Then with expanded wings he steers his flight » (I, 225); si noti lo scudo « hung on his shoulders like the moon » (I, 287) e la lancia.

to equal which the tallest pine,
Hewn on Norwegian hills... were but a wand.

(I, 292).

Il Lucifero dantesco, secondo il Coleridge, è orribile piuttosto che terribile, « cadendo nel μισητὸν anziché raggiungere l'effetto del δεινὸν di Longino (*De Subl.*, IX) »; tuttavia egli attribuisce questo difetto ad un'esuberanza delle facoltá immaginative dell'Alighieri, essendo « the faults of great authors... generally excellencies carried to an excess ». Il Coleridge nota ancora, fra le « infinite, sottili bellezze di Dante », la 1ª terzina del XXIX Canto dell'*Inferno*, e conchiude la sua Lettura giudicando impossibile la completa analisi delle singole perfezioni dantesche.

Oltre questa pubblica esegesi dei pregi dell'Alighieri, il Coleridge conta fra i suoi meriti per la diffusione della cultura dantesca l'incremento ch'egli diede colla sua lode sincera alla traduzione del Cary, col quale egli aveva stretto conoscenza a Littlehampton nel settembre del 1817; l'accenno ch'egli fece di questo lavoro, sino allora poco divulgato, nelle sue Letture dell'anno seguente, valse a mutarne le sorti; « the consequences », dice il Dykes Campbell [1], « for Cary's book, were the sale of a thousand copies, a new edition, and the position of an English classic ».

Dei commenti di Dante egli ricorda con alcun biasimo ed alcuna lode quello di Gabriele Rossetti, la cui interpretazione della *Commedia* fu spinta « beyond all bounds of common sense » [2]. Le dottrine dantesche sul linguaggio lo interessarono probabilmente assai, specialmente quando ebbe a sottilmente analizzare

---

Si noti l'espressione del vòlto: « care Sat on his faded cheek » (I, 600), e la facoltá di emozione:

> thrice in spite of scorn,
> Tears, such as angels weep, burst forth.
>
> (I, 619).

Le dimensioni enormi dell'immagine dantesca sono diminuite nella pittura miltoniana; si noti però:

> Lay floating many a rood, in bulk as huge
> As whom the fables name of monstrous size,
> Titanian, or Earth-born,... or that sea beast
> Leviathan...
>
> (I, 196-201).

(1) *Poet. Works of S. T. Col.*, Introd. pp. CII, CIII. V. nei *Fragments* la citaz. dal *Par.*, I, 88-90 [*Frag.* 94]. — V. *The Friend*, II, 193; III, 4-10.

(2) *Table Talk*, p. 256. — Lettera a H. F. Cary, 14 Dic. 1824 [*Letters*, II, 731-32].

e discutere i principi dell'Wordsworth sul linguaggio poetico, «se cioè il poeta possa raggiungere il vero scopo dell'arte sua usando il modo di espressione più vicino a quello della vita reale», principi che, strettamente applicati, indussero l'autore dell'*Excursion* ad alcun prosaismo, che maggiormente spicca accanto alle sue luminose ed elaborate immagini, vibranti di profonda emozione. Noi vediamo quindi il Coleridge, occupato nella confutazione dei principi wordsworthiani, ricorrere all'Alighieri e citare il «sublime Dante nel trattato *De la volgare Eloquentia*» [1]; il poeta fiorentino afferma che il primo dovere dell'artefice della parola è di gelosamente custodire la purezza della lingua nativa, alla qual cosa pare al Coleridge che pochi de' contemporanei abbiano posto cura. E, sempre combattendo l'idea dell'Wordsworth rispetto all'idioma popolare, egli nota che «anterior to cultivation the *lingua communis* of every country, as Dante has well observed, exists every where in parts, and no where as a whole» [2].

Delle liriche dantesche noi troviamo menzione nella *Biographia Literaria* [3]: la loro forma sì densa di pensiero doveva certamente gradire a chi amava «a meditative pathos, a union of deep and subtle thought with sensibility», e alludeva a lettori che sono stati avvezzi «to venture at times into the twilight realms of consciousness, and to feel a deep interest in modes of inmost

---

(1) *Biogr. Lit.*, XVI. — V. *Anima poetae*, ed. cit., p. 230. «How much this is against the opinion of Dante, see his admirable treatise on «Lingua Volgare Nobile».

(2) *Biogr. Lit.*, XVII. — V. PAGET TOYNBEE, *Dante in English Literature*, London, Methuen, 1909, I, 612-36.

(3) C. XXII. To the «Ode on the Intimations of Immortality from Recollections of early Childhood» the poet might have prefixed the lines which Dante addresses to one of his own Canzoni:

> Canzone, i' credo che saranno radi
> color, che tua ragione intendan bene.

V. in *Anima poetae*, ed. cit., p. 293. «*Canzone* XVIII *fra le Rime di Dante* is a poem of wild and interesting images, intended as an enigma, and to me an enigma it remains, spite of all my efforts. Yet it deserves transcription and translation».

Tre donne intorno al cuor mi son venute... [1806] «I begin to understand the above poem, after an interval from 1805, during which no year passed in which I did not reperuse, I might say construe, parse, and spell it, twelve times at least — such a fascination had it, spite of its obscurity! It affords a good instance, by the bye, of that soul of *universal* significance in a true poet's composition, in addition to the specific meaning» [1819].

being, to which they know that the attributes of time and space are inapplicable and alien, but which yet cannot be conveyed, save in symbols of time and space » (1).

Un simil lettore trovava l'Alighieri nel Coleridge, che, affisando sicuro lo sguardo nella pura irradiazione, considerava con uno spirito affinato dall'arte e da una vasta cultura letteraria, le complesse figurazioni del suo poema.

---

(1) *Biogr. Lit.*, c. XXII, p. 253.

COLERIDGE E LA LETTERATURA TEDESCA

Nel corso di letture che il Coleridge tenne nel 1818 in Flower-de-Luce Court, ponendo le basi alle sue considerazioni su Dante, sul Petrarca, su Chaucer, Shakespeare, Cervantes [1], egli si occupò delle modificazioni che i popoli del Nord avevano prodotte nella cadente compagine del mondo classico. Nella seconda Conferenza, di cui ci rimangono le note prese da W. Hammond, egli trattò del *Carattere generale dell'arte e della letteratura gotica*; dopo essersi diffuso sugli elementi estetici nuovamente importati nell'architettura, che divenne « as wild and varied as the forest vegetation which it resembled » [2], notava come « pochi ed incerti fossero i vestigi della letteratura gotica sino al tempo di Teodorico, che incoraggiò i suoi sudditi alle lettere, e fece una raccolta de' loro canti, la qual cosa ripeté Carlomagno adunando nella sua collezione parecchi poemi epici di alto valore ». La teoria de' cicli poetici è accennata in questo tratto, interessante per conoscere quali idee egli nutriva sulla dibattuta questione della costituzione dell'epica primitiva [3]; il Coleridge sembra alludere al ciclo brettone ed al ciclo carolingio nella frase « The form of poetry was the metrical romance and heroic tale ».

---

(1) *Poet. Works*, ed. by T. DYKES CAMPBELL. London, Macmillan, 1905. Introd., CIX. — *Lectures on Shakespeare*. London, Dent, pp. 215-216.

(2) *Miscellanies, aesthetic and literary*; ed. by T. ASHE. London, Bell, 1892, p. 92.

(3) « There was a vast cycle of eroic poems, or minstrelsies, from and out of which separate poems were composed ». *Op. cit.*, 93. — V. ancora la sua teoria sull'*Iliade*, che egli considerava come una raccolta di poemi di diversi autori, in « Scott's *Journal* », April 22 1828 [cit. dal CAMPBELL, in *Poet. Works*, p. CXVI].

Dopo aver tratteggiato la speciale forma di governo dei Goti, nella Conferenza XIV egli veniva a notare le opposte caratteristiche del linguaggio greco e del gotico e delle rispettive forme di stile, citando, ad esempio di gotica costruzione, un passo del Chaucer [1].

Avido di conoscere profondamente le varie manifestazioni di questo spirito teutonico nella letteratura, egli si rivolge con ardore allo studio della lingua tedesca, onde accedere direttamente agli autori, di cui egli fece in seguito un'ampia ed accurata lettura, e che esercitarono un sí notevole influsso sulla sua produzione [2].

Egli si applicò intensamente a questo studio; recatosi in Germania nel 1798 [3], ad Amburgo, dove visitò Klopstock, si stabilí poi a Ratzeburg nell'ottobre, approfondendo con assiduitá le sue cognizioni linguistiche [4]. Nel febbraio del 1799 si recò a Göttingen, si iscrisse all'Universitá, e continuò i suoi studi di letteratura tedesca, risalendo al Gotico, radunando materiali per una storia della letteratura germanica prima del Lessing e progettando una vita di questo autore [5]; nel giugno egli ritornava in Inghilterra.

I suoi apprezzamenti sull'idioma tedesco vennero da lui piú volte espressi, sia nelle sue Letture del 1811-12 in Londra, alla Surrey Institution, sia nella *Biographia Literaria*; alcuni vennero raccolti nel *Table Talk*, edito dal suo nipote Henry Nelson Coleridge nel 1835.

---

(1) « In Greek the sentences are long, and the structure architectural, so that each part is insignificant when compared with the whole. In Gothic languages the structure is short, simple, and complete in each part ». *Miscellanies*, 175.

(2) PHELPS, *The Beginnings of the English Romantic Movement*. Boston, 1893. A. BRANDL, *Coleridge und die englische Romantik*, 1886.

(3) Le *Satyrane Letters*, in *Biogr. Liter.*, narrano il viaggio, riferiscono le conversazioni col Klopstock; per il suo secondo viaggio in Germania col Wordsworth, nel 1828, durante il quale, a Godesberg, egli conversò col Niebuhr, con Aug. Schlegel, v. *Poet. Works*, CXV.

(4) Ogni mattino, nelle prime sei settimane, egli accompagnava il suo ospite «from the cellar to the roof, through gardens, farmyard,» nominando «every, the minutest thing by its German name...».

(5) « But my chief efforts were directed towards a grounded knowledge of the German language and literature. From professor Tychsen I received as many lessons in the Gothic of Ulphilas as sufficed to make me acquainted with its grammar and the radical words of most frequent occurence ».

La varietá delle terminazioni parevagli dote caratteristica della lingua tedesca, pareggiata in questo solamente dal greco; la ricchezza delle espressioni tedesche per significare il mondo sensibile stimava superiore ai modi di espressione dell'inglese in questo campo, trovando invece la sua lingua nativa più ricca nelle sfumature del sentimento [1]; l'omogeneitá del linguaggio germanico e la varietá di composizione dell'inglese parevangli gareggiare nella felicitá di espressione.

L'asprezza de' suoni lo urtava, come pure la proporzione con cui erano distribuite nelle parole le vocali e le consonanti; però la sua ammirazione per l'abbondanza dei vocaboli e la costruzione sintattica gli faceva collocare il tedesco al primo posto fra le lingue europee [2].

La conoscenza della lingua gli permetteva ora di approfondirsi nella letteratura, e si può dire ch'egli non si accontentò di una superficiale conoscenza degli autori, ma attese a formarsi un esatto concetto delle varie epoche dello svolgimento letterario e dello stile de' più eminenti ingegni.

---

(1) « O! the German it may be said, that... it is incomparable in its metaphysical and psycological force: in another respect it nearly rivals the Greek... I mean in its capability of composition — of forming compound words ». *Lect. on Shakespeare*, pp. 411-412. — *Table Talk*, pp. 166 e 297. A p. 225, osserva però il Coleridge che il tedesco non esprime le immagini esteriori con maggior pienezza dell'inglese, ma bensì può far lampeggiare *nello stesso tempo* alla mente un maggior numero di immagini. « It may be doubted whether a composite language like the English, is not a happier instrument of expression than a homogeneous one like German ». (*Op. cit.*, 182).

(2) *Biogr. Lit.*, p. 110. — Si noti inoltre l'acuta osservazione riguardo ai linguaggi *omogenei*. « Nel saggio che mi son proposto di scrivere sui *bisticci*,... difendere quei costrutti come

che l'onda chiara,
E l'ombra non men cara,

in certi stili, dimostrando che il linguaggio stesso è costituito da associazioni di questa specie,... che le parole non sono soltanto simboli di cose e di pensieri, ma che esse stesse sono cose, e che ogni armonia nelle cose simboleggiate ci verrà necessariamente rappresentata più facilmente, e con maggior bellezza, da una corrispondente armonia de' simboli fra loro. Così, *heri vidi fragilem frangi, hodie mortalem mori*; Gestern sah ich was gebrechliches brechen, heute was sterbliches sterben, paragonato colla frase inglese. Questa è la bellezza de' linguaggi omogenei ». *Anima poetae*. London, Heinemann, 1895. p. 225.

Nel suo soggiorno a Ratzeburg ed a Göttingen egli si occupò, coll'assistenza del prof. Tychsen, della lettura di *Ottfried* (1), di cui tradusse un brano (2), si occupò dei *Minnesinger* e del *cobbler of Nuremberg* (3).

Allargò in seguito la sua erudizione e venne formandosi un personale concetto delle salienti figure della letteratura tedesca.

Le tendenze filosofiche del Coleridge lo condussero quasi insensibilmente ad adattare i suoi criteri artistici alle teorie dei pensatori tedeschi, cercando di erigere a sistema le sue squisite intuizioni d'arte. Le sue idee in fatto di poesia appartenevano a quella estetica « *intellettualistica*, la quale, riconoscendo anch'essa la riducibilitá dei fatti estetici a trattazione filosofica, li spiega come casi particolari del pensiero logico; e identifica la bellezza colla veritá intellettuale » (4). Il vasto effluvio del romanticismo tedesco ha fatto sbocciare nelle piú lontane regioni una vivace e screziata flora primaverile; Heine trova il suo riscontro nella Spagna in Becquer, Tieck viene collocato dal Poe nella biblioteca di Roderico Usher, La Motte Fouqué trova nel Coleridge un sincero ammiratore. Malgrado il verde baluardo del mare e malgrado la riluttanza ad accogliere le manifestazioni forestiere (5) l'Inghilterra fu scossa da questo novello spirito che compenetrava i suoi modi di pensiero, e, « comme une flamme entoure une flamme », si univa alle tendenze artistiche giá suscitate dal Macpherson e dalle *Reliques* del Percy.

---

(1) *Biogr. Lit.*, cap. x, p. 109.

(2) Il Dykes Campbell nota alcuna influenza di questa traduzione sopra la poesia del COLERIDGE, *A Christmas Carol* (*Poet. Works*, pp. 144, 624).

(3) « *I read with sedulous accuracy the Minnesinger* » (loc. cit.); il prof. Brandl osserva l'imitazione dello stile dei *Minnesinger* in una lirica del COLERIDGE, data come *Altered and modernized from a poet.* [*Poetical Works*, 143, e nota del CAMPBELL].

Dei *Minnesinger* vi è menzione nel *Table Talk*, p. 70; per Hans Sachs, v. p. 289.

(4) B. CROCE, *L'intuizione pura e il carattere lirico dell'arte*, in « La Critica », settembre 1908.

(5) « Die Sittengeschichte des britischen Volkes hat infolge der insularen Abgeschlossenheit einen von dem aller festländischen europäischen Stämme höchst verschiedenen Verlauf genommen ». A. EICHLER, *Wernickes Hans Sachs und sein Dryden'sches Vorbild Mac Flecknoe*, in « Zeit. f. vergl. Litteraturgesch. ». B. XVII. Heft 3-4, p. 223.

Martin Opitz viene dal Coleridge paragonato al Dryden e l'opera sua, ch'egli lesse più volte, gli fu di giovamento a raffinare il suo spirito nell'apprezzamento dello stile tedesco (1); il Gellert, il Ramler studiò col Klopstock e col Lessing (2); ricorda il Gleim come «il Tirteo e l'Anacreonte del Parnaso tedesco» (3); dello Stolberg (4), del Matthison, della Brun (5) tradusse o meglio imitò alcune liriche. Abbiamo qui un lavoro di imitazione piuttosto che di traduzione, come si può rilevare dal parallelo fra un passaggio di Frederike Brun Münter e la versione, o svolgimento, del Coleridge; il profondo sentimento della breve strofa si muta in una ricca fioritura di immagini radiose.

IN THE VALE OF CHAMOUNIX

Wer goss Euch hoch aus des ewigen Winters Reich,
O Zackenströme, mit Donnergetös herab?
Und wer gebietet laut mit der Allmacht Stimme:
«Hier sollen ruhen die starrenden Wogen?»

And you, ye five wild torrents fiercely glad!
Who called you forth from night and utter death,
From dark and icy caverns called you forth,
Down those precipitous, black, jagged rocks,
For ever shattered and the same for ever?...
And who commanded (and the silence came),
Here let the billows stiffen, and have rest?
Ye, Ice-falls! ye that from the mountain's brow
Adown enormous ravines slope amain —
Torrents, methinks, that heard a mighty voice,
And stopped at once amid their maddest plunge!

(1) *Biogr. Lit.*, cap. x; si noti ancora la traduzione del Coleridge di un epigramma del Wernicke e di varii altri del Lessing. (*Poet. Works*, pp. 443-451). Pel Wieland, v. *Poet. Works*, p. 257, nota. V. pure *Anima Poetae*, pp. 151, 229, 235.

(2) V. *Biogr. Lit.*, pp. 111, 212. *Ibid.* pel Garve.

(3) *Op. cit.*, cap. XXII, p. 247.

(4) *Hymn to the Earth* [imitated from STOLBERG'S *Hymne an die Erde*], *On a Cataract* [after STOLBERG'S *Unsterblicher Jüngling*]; *The British Stripling's War Song* [imitated from STOLBERG]; *Tell's Birth-place* [imitated from STOLBERG]. Per la 2. lirica e la 3. v. *Lied eines deutschen Knaben* e *Bei Wilhelm Tells Geburtsstätte*. *Poet. Works*, pp. 138, 141, 142 e 618; v. per *Fancy in Nubibus*, pp. 190 e 639).

(5) *Hymn before Sun-rise, in the vale of Chamouni*, p. 165 e nota a p. 629. Cf. HANEY, *The German Influence on S. T. C.* Diss. Philadelphia 1909.

Motionless torrents! silent cataracts!
Who made you glorious as the Gates of Heaven
Beneath the keen full moon? Who bade the sun
Clothe you with rainbows?

Non sempre però il poeta trae motivo ad una sí vivace ispirazione dagli autori ch'egli imprende a rendere nel suo nativo idioma, benché raramente egli si acconci ad una esatta riproduzione, ad un rigido calco dell'originale.

La prosa tedesca secondo il Coleridge aveva raggiunto la sua perfezione non negli scritti di Goethe o di Schiller, ma in quelli di Lessing, come pure è il Lessing che tiene il primato nella trattazione del verso sciolto, malgrado le difficoltá inerenti a questa forma metrica nella lingua germanica [1]. Se aggiungiamo a questi favorevoli giudizi l'elogio che il Coleridge fa del suo acume critico nella *Biographia Literaria* [2] noi vedremo che la figura del Lessing campeggiava nella sua mente come una delle maggiori della letteratura tedesca, come ottimo prosatore, ingegno sottile nella disamina di opere d'arte, e abile nel trattare una specie di verso, in cui pur lo Schiller non era perfettamente riuscito. Il Lessing è uno degli scrittori tedeschi che, assieme all'autore del *Wallenstein*, attrasse maggiormente il suo spirito, piú colla finezza della sua analisi critica che per mezzo delle sue produzioni drammatiche; spiriti affini nel loro squisito gusto letterario, il Lessing ed il Coleridge riunivano l'attivitá della produzione poetica e la facoltá di apprezzare con sottile criterio le piú diverse opere d'arte. Critico e poeta, come il Coleridge, egli risplende nelle pagine della *Biographia Literaria* come lo spirito innovatore del teatro tedesco, e come colui che fece conoscere ed ammirare in Germania l'opera dello Shakespeare, dimostrando, anche agli inglesi, « la vera natura delle sue apparenti irregolaritá ». Se l'opera drammatica del Lessing, malgrado la rara abilitá con cui erano costrutti gli intrecci e la sobria trattazione psicologica, gli

(1) *Table Talk*, pp. 192, 287.

(2) «In the opinion of Lessing, the most acute of critics...». *Biogr. Lit.*, p. 110, cap. x.

appariva in alcuna parte manchevole [1], l'opera critica sembrava pienamente corrispondere alle sue tendenze letterarie ed estetiche.

La critica tedesca, del resto, egli giudicava ottima [2], e le teorie estetiche de' pensatori di Germania lasciarono piú d'un riflesso nelle sue opinioni sull'arte letteraria [3].

« At fifteen he is discoursing on Plotinus, as in later years he reflects from Schelling that flitting intellectual tradition », dice Walter Pater nel suo studio sul Coleridge [4], e nota come nella *Biographia Literaria*, egli « refines Schelling's *Philosophy of Nature* into a theory of art ».

Il poeta non si soffermò tuttavia alle disquisizioni critiche, alle teorie laboriosamente costrutte, ma indagò nell'opere stesse degli scrittori germanici lo spirito della nazione. E, fra i poeti, lo interessò il Klopstock, almeno nel suo primo periodo di studi tedeschi, sebbene la sua ammirazione fosse molto limitata.

Una definizione della poesia del Klopstock, in cui il Coleridge tenta, suscitando varie reminiscenze di scrittori inglesi, di rendere la complessa impressione che deriva da questo autore, si trova nel *Table Talk* [5], dove è pur notato il modo tenuto dal poeta tedesco per raggiungere l'emozione del sublime. Durante il suo viaggio in Germania si recò a visitare il Klopstock, e ci ha lasciato nelle *Satyrane Letters* [6] una minuta relazione delle sue impressioni

(1) Egli nutri il disegno di scrivere la vita del Lessing e raccolse materiali durante la sua permanenza a Gottingen. (*Poetical Works*, Introd. del CAMPBELL, p. XLVII). Rispetto all'ambiente delle prime commedie del Lessing v. *Lect. on Shak.*, p. 75, e *Biogr. Lit.*, XXIII:

« He proved, that, in all the essential of art,... the Plays of Shak. were incomparably more coincident with the principles of Aristotle, than the production of Corneille and Racine, notwithstanding the boasted regularity of the latter ».

(2) « The Germans were good metaphysicians and critics ». *Table Talk*, p. 297. — Per SCHLEGEL, v. *op. cit.*, pp. 262, 264.

(3) Nelle *Miscellanies* la Germania settentrionale è chiamata « Thought-land ». — Su HERDER, v. *Biogr. Lit.*, cap. XI.

(4) CH. MARGRAF, *Einfluss der deutschen Lit. auf d. eng. am Ende des 18 u. im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts*. Leipzig, 1901.

(5) « An Englishman might form a correct notion of him by uniting the moral epigram of Young, the bombast of Hervey, and the minute description of Richardson ». *Table Talk*, p. 297.

(6) Aggiunte alla *Biographia Literaria*. Lettera III. « I looked at him with much emotion. I considered him as the venerable father of German poetry »; v. però il fine di questa stessa lettera.

e delle opinioni del poeta sulla letteratura inglese e sulla tedesca; l'atteggiamento del Coleridge rimane però enigmatico, fluttuante fra un profondo rispetto ed una singolare freddezza.

Contrastando il carattere poetico del Milton con quello del Klopstock egli osserva la profonda differenza fra il loro modo di suscitare l'impressione del sublime. Il sublime di Milton, dice egli nella Lettura X [1818], non è un sublime *aritmetico* come quello di Klopstock, di cui la regola consiste nel trattare come spregevolmente piccolo ciò che noi potremmo pensare grande; Klopstock scambia « bigness for greatness » (1).

Dopo il Klopstock, il Goethe attrasse la studiosa attenzione dal poeta, sebbene anche in questo apprezzamento la sua lode sia offuscata assai dal biasimo.

A quanto ci risulta dal *Table Talk*, Coleridge nutrí un'idea parallela a quella di Goethe nel *Faust*, avendo scelto a protagonista Michele Scott, « much better and more likely original than Faust » (2). Queste sue parole ci denotano di giá l'atteggiamento in massima parte ostile ch'egli tenne verso l'opera del Goethe, nella quale egli trovava alcun difetto pur nell'idea che informa tutto il lavoro; il desiderio della scienza, non per bassi propositi, ma per luminosi ideali, non conduce alle spirituali angoscie ed alla colpa, anche quando questo desiderio rimanga vano (3). La figura del dottore rappresenta per lui una contraddizione; tende egli veramente all'acquisto della scienza senza annettere alcun

(1) *Lect. on Shak.*, p. 287. — V. in *Anima Poetae* [ed. cit., 100-101] l'annotazione riguardo alla tecnica del Klopstock. Il Coleridge ammira l'accordo del cielo e del mare. « Io non conosco nessun'altra unione perfetta del Sublime col Bello, in modo che essi siano sentiti nello stesso tempo da facoltá diverse, ciascuna facoltá essendo tuttavia predisposta, per la sua natura stessa, a ricevere le modificazioni specifiche dall'altra. All'occhio esso sembra una tazza rovesciata, l'interno di una coppa di zaffiro, perfetta bellezza in forma ed in colore. Per la mente esso è immensitá!... ». Il Coleridge aggiunge: « To pursue this in the manner of the old Hamburg poet ».

(2) « Before I had ever seen any part of Goethe's *Faust*, though, of course, when I was familiar enough with Marlowe's, I conceived and drew up the plan of a work, a drama, which was to be, to my mind, what the *Faust* was to Goethe's ». *Table Talk*, p. 189.

(3) « The intended theme of the Faust is the consequence of a misology, or hatred and depreciation of knowledge baffled. But a love of knowledge for itself, and for pure ends, would never produce such a misology ». (*Ibid.*)

pensiero pratico a questo dono intellettuale? Se in tal modo è stabilita la psicologia di Faust egli non dovrebbe darsi alla disperazione; la coscienza sua è quindi turbata da malvagie tendenze, il che offusca il grandioso aspetto del protagonista. Mentre il carattere di Margherita appariva al Coleridge ideato con rara perfezione, quello di Faust gli sembrava insignificante [1].

La trama della prima parte dell'opera non presenta quella connessione nel succedersi delle scene che sarebbe necessaria alla piena armonia della costruzione; e se alcuna di queste scene suscita la sua viva ammirazione, una gran parte del poema non gli offre quell'elevatezza e quel puro fulgore d'immagini che il suo spirito, avvezzo alla ricca colorazione dello Shakespeare, richiede. Egli loda la schietta lingua del Goethe, e le liriche intessute nella trama del lavoro; l'ispirazione lirica dell'autore dell'*Erlkönig* certamente riusciva assai gradita a chi aveva composto l'*Ancient Mariner* [2].

Invitato ad una traduzione del *Faust* non pose mano al lavoro, parendogli il linguaggio spesso volgare [3]. La seconda parte del *Faust* non lo trova favorevole, per quanto si può inferire dal rapido accenno che ci è lasciato [4].

Delle liriche del Goethe che tanto ammirava tradusse la prima strofa del noto canto di Mignon *Kennst du das Land*..... nel *Wilhelm Meister* [5], opera ch'egli stimava come il più bel frutto dell'ingegno del Goethe nell'espressione in prosa, ancorché il suo stile non raggiunga la perfezione del Lessing [6]. Lo spirito del poeta gli sembrava freddo e senza un profondo amore pel soggetto che prendeva a trattare; non scorgeva in lui quell'intera

(1) « Faust himself is dull and meaningless ». *Op. cit.*, p. 191.

(2) « There is no whole in the poem; the scenes are mere magic lantern pictures... ». *Table Talk*, p. 141.

(3) « Much of which [language] I thought vulgar and blasphemous » *Op. cit.*, p. 198.

(4) Parlando della continuazione di un suo lavoro egli soggiunge: « Besides, after this continuation of *Faust*, which they tell me is very poor, who can have courage to attempt a reversal of the judgement of all criticism against continuations? » *Op. cit.*, p. 241.

(5) *Poetical Works*, p. 143 e nota a p. [illegible].

(6) *Table Talk*, p. 102.

unione coi caratteri da lui ideati, che ritrovava invece nello Schiller. Come Wordsworth, l'autore del *Faust* è estremamente oggettivo nella sua arte, e non partecipa delle emozioni ch'egli solleva nell'animo violento dei suoi personaggi [1]. Le teorie del Goethe esercitarono una perniciosa influenza sull'autore del *Wallenstein* [2], al cui riguardo la stima del Coleridge è delle piú profonde.

Lo Schiller aveva ceduto all'editore Longmans un manoscritto della tragedia affinché fosse pubblicata nello stesso tempo in tedesco ed in inglese; Coleridge fu incaricato della traduzione, ch'egli condusse a termine nell'aprile del 1800, arricchendo la letteratura del suo paese colla miglior traduzione dal tedesco, — se si eccettui una del Sotheby di Wieland, — secondo il giudizio del Carlyle [3]. Il Coleridge aveva studiato con accuratezza lo svolgersi del genio drammatico dello Schiller; ne rendeva quindi nella sua traduzione « lo spirito vigoroso e severo ». Lo Schiller, dice egli, ebbe due stadi essenziali nel suo intellettuale sviluppo; il primo come autore dei *Räuber*, il secondo nel *Wallenstein*, dopo il quale perdette la sua schietta vena sotto le varie influenze del Goethe e di altri scrittori [4].

I Masnadieri rappresentano la personalitá del drammaturgo in tutta la sua originale purezza, « Schiller's own soul » [5]; e, sebbene non si elevino alle altezze shakespeariane, raggiungono quel grado di perfezione che il Coleridge chiama « material sublime ».

(1) « They [Wordsworth e Goethe] have this peculiarity of utter non sympathy with the subjects of their poetry. They are always... spectators ab extra, — feeling for, but never with, their characters. Schiller is a thousand times more hearty than Goethe ». *Op. cit.*, p. 193.

(2) « After this point [*Wallenstein*] it was, that Goethe and other writers injured by their theories the steadiness and originality of Schiller's mind ». *Op. cit.*, p. 192.

(3) *Poetical Works*, pp. 226-360; note a pp. 646-649. — V. F. Freiligrath in « Athenaeum », 31 agosto 1861. La traduzione fu edita nel 1800 da Longmans e Rees, a Londra, in due volumi, con prefazioni del COLERIDGE.

(4) *Table Talk*, p. 192. — V. P. MACHULE, *Coleridge's Wallensteins-Uebersetzung* [*Englische Studien*, XXXI, 182].

(5) « A piece [*The Robbers*] which must not be considered with reference to Shakespeare, but as a work of the mere material sublime, and in that line it is undoubtedly very powerful indeed ». *Table Talk*, p. 192.

La forza giovanile de' *Masnadieri* lo aveva giá spinto ad indirizzare allo Schiller alcuni versi ispirati al piú sincero entusiasmo:

> Ah! Bard tremendous in sublimity!
> Could I behold thee in thy loftier mood
> Wandering at eve with finely-frenzied eye
> Beneath some vast old tempest-swinging wood!
> Awhile with mute awe gazing I would brood.
> Then weep aloud in a wild ecstasy! (1)

L'impressione viva e profonda che gli suscitò la prima lettura del dramma ci lasciò egli stesso descritta in una nota ai *Poems* del 1796 (J. Robinsons and J. Cottle, Bristol) (2).

« Una notte d'inverno, lasciando un amico di collegio, portai con me, senza annettervi grande importanza, *I Masnadieri*, un dramma di cui non avevo mai udito il nome. L'alta notte invernale — il vento impetuoso, ed i Masnadieri per la prima volta! — I lettori di Schiller possono immaginare le mie impressioni ».

Questa intensa ammirazione lasciò tracce nell'opera stessa del poeta; nella sua tragedia *Osorio*, ch'egli compose nel 1797 e rifece nel 1812, mutandole il nome in *Remorse*, l'odio di Osorio pel fratello Alberto rammenta l'astio mortale di Franz per Karl, la figura del vecchio padre Velez ricorda il vecchio Moor, come Maria arieggia la nipote di Moor, Amalia. Il malvagio Osorio trova uno strumento per i suoi scellerati disegni contro il fratello nel capo moresco Ferdinando, come Franz in Hermann; i Masnadieri assalgono Franz, i Mori circondano minacciosi Osorio; la tragica violenza dei pensieri nella mente paurosa di Franz (3) trova riscontro nella cupa inquietudine di Osorio.

Ma il campo piú adatto per la completa manifestazione delle poetiche facoltá dello Schiller parevagli lo storico, nel quale egli s'innalzava gigante accanto alla figura dello Shakespeare col *Wallenstein*, « the greatest of his works », in cui ogni scena racchiude pregi singolari e può essere letta separatamente con

(1) *To the Author of « The Robbers »*. (*Poet. Works*, 343.

(2) *Poet. Works*, p. 572. — V. ancora: « If we except the Scene of the setting sun in The Robbers, I know of no part in Schiller's Plays which equals the whole of the Scene of the fifth Act... ». Preface to *The Death of Wall.*, p. 306.

(3) *Poetical Works*, pp. 649-650; v. *Biographia Literaria*, p. 300.

interesse ed ammirazione [1]. « La descrizione della Torre dell'Astrologo », nota nella prefazione [2], « forma una magnifica poesia nell'originale »; e nella traduzione egli ha reso con rara felicitá quel crepuscolare ambiente appena stenebrato dalle sette stelle che raggiano sulle figure dei pianeti [3]; segna inoltre come adorne di alta poesia la Scena IV dell'Atto I fra Max, Ottavio Piccolomini e Questenberg, in cui il carattere di Max assume uno straordinario rilievo, e la I Scena dell'Atto V [4]; quando non gli riesce di rendere alcuna delicata bellezza dell'originale egli tien nota dei versi tedeschi e sottilmente commenta la difficoltá. L'idea fondamentale del lavoro egli esprime in una nota ad una copia della traduzione donata a J. A. Russel: « The great main moral of this play is the danger of dallying with evil thoughts under the influence of superstition, as did Wallenstein; and the grandeur of perfect sincerity in Max, the unhappy effects of insincerity in his father Octavio ». Secondo il Coleridge, dopo il *Wallenstein* lo Schiller non ebbe piú una direzione determinata per il progressivo sviluppo della sua attivitá artistica; ma andò ricercando varii principii e nuove ispirazioni dai piú diversi stili drammatici, tentò di ritornare alla tragedia greca, tentò di infondere maggior lirismo nella metrica. Le opere della gioventú del poeta sono pel Coleridge le migliori; tuttavia i mezzi artistici usati dallo Schiller sono lontani dalla sobrietá e dall'efficacia di quelli impiegati dallo Shakespeare; inoltre il verso sciolto non ha quella fluiditá che gli pare desiderabile in un

---

(1) « Schiller took his true and only rightful stand in the great historical drama — the *Wallenstein* — ... the diffused drama of history, in which alone he had ample scope for his varied power ». *Table Talk*, p. 192.

(2) Pref. a *The Death of Wall.* (*Poet. Works*, p. 306).

(3) « ...all about me
'Twas pale and dusky night, with many shadows
Fantastically cast. Here six or seven
Colossal statues... Each one in his hand
A sceptre bore, and on his head a star;
And in the tower no other light was there
But from these stars ».

The Piccolomini, Atto II, Scena IV.

(4) *Poet. Works*, p. 306.

lavoro drammatico, ma sembra imbarazzare e rallentare la libera e piena espressione dell'animo, e non si adatta alle sfumature dei pensieri con le volute modulazioni [1].

Ma non solo agli astri maggiori della poesia germanica si rivolgeva l'indagine e l'ammirazione del Coleridge; pure i minori ingegni, specialmente quelli che denotavano alcuna tentenza idealista, suscitavano vivamente l'attenzione e lo studio del poeta.

Di Federico de la Motte-Fouqué ammirava i fantastici racconti, e specialmente *Undine*; per la quale novella, ci dice il nipote del poeta, Henry Nelson Coleridge, « egli aveva un'illimitata stima, poiché aveva presentato alla sua immaginazione un'idea assolutamente nuova »; le sue entusiastiche parole nel *Table Talk* per questo racconto ci spiegano le ripetute letture ch'egli fece di questo lavoro, che era il prodotto di una corrente letteraria alla quale egli consciamente od inconsciamente apparteneva [2]. Quel mondo fantastico in cui si svolge gran parte dell'azione del *Vecchio Marinaio*, quel mondo ideale che forma il fascino ed il principio essenziale della ballata, ed a cui il Coleridge accennò nell'epigrafe latina del Burnet, ch'egli prepose al suo lavoro ripubblicandolo nel 1817 nelle *Sibylline Leaves*, costituisce pure la base dell'opera del Fouqué [3]. Il paesaggio stesso dei primi capitoli, il lago e i torrenti impetuosi, doveva riuscir piacevole a chi aveva passato alcun tempo della sua vita in luoghi non dissimili; si osservi l'impressione di calma e di giubilo che deriva dal contrasto fra i mari incantati ed il paese

(1) « He got a notion of re-introducing the characterlessness of the Greek tragedy with a chorus, as in *The Bride of Messina*, and he was for infusing more lyric verse in it. ». *Table Talk*, p. 192.

(2) « It would require a very peculiar genius to add another tale, *ejusdem generis*, to Robinson Crusoe and Peter Wilkins... Perhaps La Motte-Fouqué might effect something... ». *Op. cit.*, pp. 294, 88-89. V. la nota: « Mr. C. said that there was something in *Undine* even beyond Scott ». Egli faceva rilevare l'unità del lavoro, non composto di particolari attinti a varie fonti, ma frutto di una sola ed originale idea.

(3) « In den Elementen Wesen gibt, die fast aussehen wie ihr und sich doch nur selten vor euch blicken lassen ». *Undine*, cap. VIII. Nel cap. I si parla del timore che allontana la gente dai pressi del lago « wegen der wundersamen Creaturen und Gaukeleien, die man darin antreffen sollte ». V. *Osorio*, atto II:

> There's not a leaf, but underneath it lurks
> Some serviceable imp.

nativo nell'*Ancient Mariner*, e fra i luoghi selvaggi, pieni di maligne apparizioni, e la pace della sera estiva nella cittá in *Undine* (1), e si noti il parallelismo fra il sogno magico in cui Huldbrand ascolta il discorso degli esseri del mare (2) e lo svenimento in cui il vecchio marinaio ode il dialogo degli spiriti.

La figura del buon pescatore ha riscontro nell'Eremita del Coleridge, ed alcune singolari caratteristiche del Fouqué riappaiono nei versi del poeta inglese, se non per diretta imitazione, per una comune tendenza ed affinitá dei loro ingegni; alcun movimento che incute un fantastico timore (3), un vago gemito nella notte, la ricchezza dei gioielli che adornano gli esseri magici, sono tratti che si ritrovano in entrambi questi immaginosi scrittori.

Riguardo ad alcuni autori del periodo romantico noi troviamo giudizi nell'opera del Coleridge che dimostrano una notevole conoscenza di quel grande movimento estetico.

In questo grande movimento romantico egli osserva e *sente* anzitutto la parte fantastica, il positivismo goethiano rimane nell'ombra e si può dire di lui ciò che venne detto del Novalis (4).

Il Novalis non sembra però aver particolarmente attratto l'attenzione del nostro poeta, che pure possiede tanti caratteri di affinitá collo Hardenberg, e anzitutto quella presentazione fantastica delle immagini, quell'atmosfera poetica onde le cose brillano effuse di un iridescente bagliore.

Ein blauer Dunst umschwebte sie
Mit einem goldnen Rand,
Und eilig zog die Phantasie
Sie über Strom und Land.

(1) « Es war ihnen so lieb und heimlich zu Sinn; zwischen die Baumschatten durch stahlen sich die Lichtschimmer der nahen Häuser;... man war so allein und doch so freundlich in der heitern, lebendigen Welt mitten inne ». *Undine*, cap. x.

(2) *Undine*, cap. xvii. — *Ancient Mariner*, Part V e VI.

(3) « Das Bild Eines... Mannes, der unaufhörlich auf eine seltsame Art mit dem Kopf nickte ». Cap. i e cap. iii.

« Behold the dark green file of long lank weeds,
That all at once (a most fantastic sight!)
Still nod and drip... (*This lime-tree bower*... v. 17-19).
[*Poet. Works*, p. 93].

(4) « Dass er bei dieser Stimmung sich mit Goethe's rein objektiver Weltbetrachtung und realistischer Positivität nicht vertragen konnte, lässt sich wohl vermuthen » J. Hillebrand, *Die Deutsche Nationalliteratur*. Band iii, p. 87.

Oltre queste affinitá di tecnica, nel Coleridge si ritrova quella potente attivitá interiore, cosí caratteristica del Novalis. « Novalis hat alles auf die innere Welt zurückführen wollen. Die innere Welt nahm alles in sich auf.... In ihr lagen alle Löwen des Geistes gebunden, in ihr lagen alle titanischen Mächte der Geschichte gefangen, ja von einer Mohn-Atmosphäre betäubt » [1]. Malgrado questi punti di contatto fra i due *dreamers* conviene notare che il simbolismo, essenziale elemento dell'opera dello Hardenberg, non influí che mediocremente sullo spirito del Coleridge, che si attiene piuttosto ad una *trasfigurazione poetica* della natura anziché ad una complessa figurazione simbolica dell'universo.

La drammatica, che si vivamente lo aveva interessato ed a cui egli era portato da singolari e talora felici ispirazioni, come ci risulta da parecchi tratti di *Remorse* e *Zapolya*, lo indusse ad occuparsi del Kotzebue, che ottiene da lui una stima assai scarsa.

« We should charitably consent to forget the comic humour, the wit, the felicities of style, in other words, all the poetry, and nine-tenths of all the genius of Beaumont and Fletcher, that which would remain becomes a Kotzebue » [2].

Dei romantici troviamo ricordato il Tieck a proposito di un romanzo dello Scott [3]; la traduzione delle *Georgiche* del Voss riuscivagli gradita, ma forse piú che il sentimento idillico dello Stolberg e del Voss si confaceva alla sua vivace immaginazione il carattere fantastico dei lavori del Tieck e del Fouqué; dalla raccolta dell'Arnim e del Brentano, *Des Knaben Wunderhorn*, deriva un suo breve componimento poetico [4].

Lo spirito dell'indagine critica e quel suo squisito senso estetico, che lo conduceva senza sforzo ad un sicuro apprezzamento

(1) G. Brandes, *Die Hauptströmungen der Litt. des neunzehnten Jahrhunderts. Die Romantische Schule in Deutschland*. Leipzig, Barsdorf, 1897, p. 216.

(2) *Table Talk*, p. 22. — V. in *Anima poetae* [ed. cit., 150]: « Schiller, disgusted with Kotzebuism, deserts from Shakespeare! What! cannot we condemn a counterfeit and yet remain admirers of the original? »

(3) *Table Talk*, p. 511.

(4) *Poet. Works*, p. 149, e nota a p. 621. Ferd. Freiligrath trovò il modello di Coleridge nella raccolta accennata.

delle piú varie opere d'arte, ad una valutazione esatta delle forze di uno scrittore, per quanto sottile e difficile egli fosse, lo spinse allo studio di una letteratura che raggiungeva appunto in quei tempi la sua massima fioritura e spandeva una sí viva irradiazione spirituale, diffondendo quel nuovo concetto dell'arte in cui il sogno e il sentimento assumevano importanza suprema.

SULLA TRADUZIONE DI WALTER SCOTT

DEL GÖTZ VON BERLICHINGEN

I

Quella novella corrente poetica che andava formandosi nelle varie letterature, opponendosi vivacemente e recisamente al classicismo ed alle sue norme, cercando di accordare piena indipendenza all'autore nel trattamento della forma letteraria ch'egli credeva adatta ad esprimere il proprio ideale, volgendosi, nello studio della letteratura, ai lirici che maggiormente avevano infuso nei loro versi il mistero della musica, ai drammaturghi di piú sottile psicologia e di maggior forza emotiva, questa novella scuola trovava nel *Götz* uno de' suoi piú perfetti modelli [1]. Non deve quindi far meraviglia se, allo schiudersi di questo fulgido mondo medievale innanzi alla fervida fantasia dei poeti, una vasta corrente storica si formò nel tumultuoso movimento romantico, ancora incerto delle vie su cui lanciare le sue giovani e ardenti attivitá.

---

[1] Taine, *Hist. de la litt. angl.* Hachette, 1863, IV, 472. « Ils [i romantici inglesi] avaient rompu violemment avec la tradition, et sautaient par-dessus toute la culture classique pour aller prendre leurs modèles dans la Renaissance et le moyen âge. L'un deux, Charles Lamb, comme Sainte-Beuve, avait découvert et restauré le seizième siècle. Les dramatistes les plus incultes, Marlowe par exemple, leur paraissaient admirables, et ils allaient chercher dans les recueils de Percy et de Warton, dans les vieilles ballades nationales et dans les anciennes poésies étrangères l'accent naïf et primitif qui avait manqué à la littérature classique ».

Il Goethe però non si era accontentato di ritrarre questa splendida superficie, questi scenari sfarzosi, che basteranno al romanziere scozzese, ma era penetrato nelle anime di quel tempo, ne aveva compreso la violenta e sottile psicologia, i forti contrasti, l'immenso slancio verso il bene, la prontezza all'azione, la pietá profonda, l'ardimento e l'indomabile fierezza, ed aveva foggiato in Götz un ideale modello di questa stirpe cavalleresca, mentre aveva concretato ne' minori personaggi le varie tendenze ch'egli era venuto sceverando nell'analisi dell'epoca.

Lo Scott mancava di questa penetrazione e di questa visione dello stato interiore; ma riuscí però a comprendere la bellezza e la potenza del quadro goethiano e seppe ritrarlo con abilitá, pur nelle lievi sfumature. Nell'opera sua originale egli si accontentò per lo piú di un'analisi abbastanza superficiale de' suoi personaggi, ma di fronte al lavoro del poeta tedesco egli seppe acconciarsi a rendere con artistica bravura i risultati degli studi storici e psicologici del Goethe.

Tuttavia l'impressione che lasciò nell'animo dello Scott questo studio del lavoro goethiano fu grande, specialmente in ciò che gli dischiuse la vasta scena medievale; benché egli non seppe giovarsi della vigorosa trattazione de' caratteri, esso gli insegnò pure quella varietá di sfondi e di avventure, quella scioltezza nel far agire i personaggi, che il Goethe aveva alla sua volta appresa dallo Shakespeare; inoltre rivolse lo spirito del giovane poeta verso quelle antiche ballate, di cui alcuna racchiude una fosca tragedia o delinea rapidamente un eroe o schiude gli orizzonti paurosi del sogno e della leggenda; e quindi la *Minstrelsy of the Scottish Border* ed i suoi poemetti [1] possono ricondursi a questo primitivo e potente impulso, venutogli dalla letteratura germanica.

Il suo spirito, nutrito di avventurose leggende e di racconti di battaglie e di favolose imprese, entusiasta della gloria e delle gesta della sua razza, sognava una grandiosa epopea, che

(1) « We named the *Minstrelsy of the Scottish Border* the fountain from which flowed this great river of Metrical Romances; but according to some they can be traced to a still higher, obscurer spring: to Goethe's Götz von Berlichingen ». CARLYLE, *Critical and miscellaneous essays*. London, Chapmann and Hall, 1904, p. 196.

esaltasse la potenza e la fierezza della sua gente. I canti popolari della Scozia, le antiche ballate della *Border Land*, non offrivano che una cornice ristretta per l'affresco magnifico ch'egli andava vagheggiando, ed è quindi naturale ch'egli indagasse in altre letterature, e particolarmente nella tedesca [1], nuove forme d'espressione estetica, nuovi modelli poetici.

La sua inclinazione al fantastico, ad una melanconia intensa che non rifugge dallo spettrale, come la *Bride of Lammermoor* ed *Anne of Geierstein* possono ben dimostrare, quella tendenza a dipingere i suoi personaggi con una certa vaporosa delicatezza di tocco, che concede loro alcunché d'irreale, di ultraterrestre, sì che le vicende tragiche in cui sono implicati acquistano un novello fascino pauroso, lo rivolsero alla grande fioritura di ballate germaniche, fra cui brillava di una luce magica la livida corolla della lirica del Bürger: *Lenore*. Lo Scott s'indugiò volentieri in questo campo appena tralucente nel perpetuo albore lunare, sparso di tombe desolate, di stagni « hantés », di rovine, di torri e di palazzi feudali; e noi osserviamo, oltre la sua prima pubblicazione, anonima, della *Lenore*, (imitata piuttosto che tradotta, col titolo di *William and Helen* [1796]) [2], il *Wild Huntsman*, imitato dal Bürger, *Frederick and Alice*, derivato dal frammento lirico del Goethe in *Claudina von Villa Bella*, *The Erlkönig*, e quindi la *Battaglia di Sempach*, traduzione di un'antica ballata svizzera attribuita ad Alberto Tchudi, e *The Noble Moringer*, versione di una canzone popolare tedesca.

Il Lewis aveva rivolto i suoi studi alle ballate del Goethe, e la traduzione ch'egli pubblicò nel 1796 dell'*Erlkönig*, nel *Monthly*

---

(1) « An Goethes und Bürgers Dichtungen gefiel dem scottischen Nachdichter zumeist ihr Heimatgepräge. Die Romantiker... haben überal Sinn für fremdes Volkstum und fremde Dichtung mit der Begeisterung für die Vergangenheit der Heimat vereinigt » E. Engel, *Gesch. der engl. Lit.* Leipzig, 1908, p. 382.

(2) « The intense Scotticism of his nature was emphasised by the longing to enshrine Scotch prowess and nature in picturesque verse. The mode in which this was to be done had not even duly occurred to him, when he met with that lodestar of romanticism, the *Lenore* of Bürger; he translated it, and was led to make fresh eager inroads into German poetry ». R. Garnett and E. Gosse, *English Lit.* London, Heinemann, 1903, vol. IV, p. 17.

Mirror, II, 371 [1], produsse viva impressione sullo spirito del giovane scozzese, sí propenso al fantastico ed al leggendario [2].

La traduzione del *Götz* venne compiuta dallo Scott in sul finire del 1798 o nei primi dell'anno seguente, poiché il Lewis presentò il manoscritto dello Scott ad un editore di Londra nel gennaio del '99 e giá nel febbraio esso veniva pubblicato. Nello stesso anno appariva pure la traduzione di Miss Rosa Lawrence, a Liverpool [3]. Aveva però giovato assai alla divulgazione del dramma goethiano la versione francese, pubblicata nel *Nouveau Théâtre Allemand*, dal Friedel e dal Bonneville nel 1785 [4].

Se del *Götz* egli seppe rendere la vigorosa, rapida forma, la rude, concisa robustezza del dialogo, la linea severa e limpida della frase ed i varii atteggiamenti del pensiero, non seppe tuttavia valersi di questo studio sottile ed accurato per i suoi lavori d'arte; la sua estetica non possiede la serietá di quella de' massimi ingegni [5]; essa segue piuttosto il fluttuare della fantasia che

(1) Per gli studi di letteratura tedesca in Inghilterra sul finire del sec. XVIII, vedi T. SÜPFLE, *Beiträge zur Geschichte der deutschen Litteratur in England im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts* [in « Zeitschrift für vergl. Litteraturgeschichte », 1893, vol. VI]. « Am 21. April 1788 hatte der englische Romandichter Henry Mackenzie eine Vorlesung an der Royal Society von Edinburgh, welche in deren *Transactions* [vol. II] unter der Aufschrift *Account of the German Theater*, veröffentlicht wurde, gehalten ». Vedi LOCKHART, *Memoirs of the Life of W. Scott*, vol. I, p. 120; e A. BRANDL, *Die Aufnahme von Goethes Jugendwerke in England* [« Goethe-Jahrbuch », III, p. 45]; vedi pure ivi per gli studi di lingua tedesca compiuti dallo Scott, sotto l'impulso dato alla cultura tedesca in Inghilterra dal Mackenzie, che specialmente alla drammatica aveva rivolto l'attenzione dei critici e dei poeti. Sin dal 1792 lo Scott si era dedicato all'apprendimento della lingua germanica. — Vedi pure OLIPHANT, *The literary history of England in the end of the XVIII and beginning of the XIX Century*. London, Macmillan, 1822, vol. II, p. 97.

(2) « Mrs. Barbauld had the translation of Bürger's *Lenore*, which William Taylor of Norwich, one of the first to open up the mysteries of German literature to the English reader, had lately written; the lady read this to Douglas Stewart who, on his side, repeated as much of it as he could remember in the hearing of young Scott ». OLIPHANT, *op. cit.*, ib. — K. RÖSEL, *Die literarischen und persönlichen Beziehungen Sir. W. Scotts zu Goethe*. Diss. Leipzig, 1901.

(3) BRANDL, *op. cit.*, pp. 51, 62.

(4) TH. ZEIGER, *Beiträge zur Geschichte der deutsch-englischen Litteraturbeziehungen*, in « Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte », 1901, p. 295; e M. CARR, *Goethe in his connexion with English Literature*. [Publications of the English Goethe-Society, vol. IV].

(5) CARLYLE, *Crit. and miscell. Essays*, p. 212. « It were a long chapter to unfold

non il rigido « fren dell'arte » e le norme della perfetta espressione, solo per cui l'idea può scintillare in tutto il suo puro splendore allo spirito che l'ammira. Il suo ingegno s'accontenta di una meravigliosa abbondanza di caratteri, di paesaggi, di vicende, senza scrutare la psicologia de' personaggi, le sfumature delle tinte nelle scene pittoresche e le leggi che reggono il succedersi dei fatti.

La prefazione dello Scott alla sua traduzione ci indica già chiaramente quale importanza egli annettesse all'elemento storico della tragedia e con quanto interesse fosse venuto indagando la verità riguardo all'ambiente evocato dal Goethe, con quanta diligenza egli cercasse se questo quadro della fine del Rinascimento coincideva colla realtá storica. Come il Manzone poneva come base all'*Adelchi* la sua profonda e minuta analisi del momento storico, così egli cercò di comprendere nella sua interezza e nella sua verace significazione l'epoca studiata dall'autore del *Götz*. Sia nelle scene violente come nelle piú famigliari egli ricercò l'elemento che formava la base del lavoro, piú che nella parte estetica, di cui si accontentò di ammirare la perfezione formale, nella parte storica, che, nello spirito di colui che disegnò il castello di Abbotsford e ne riempí le sale di armi cesellate, di arazzi, di cofani dipinti, di avorii e di marmi, doveva suscitare visioni di una rara evidenza e di una minuta esattezza ne' particolari.

Egli esamina il carattere di quelle lotte fra i vassalli dell'imperatore, che, malgrado il loro lato cavalleresco ed eroico, offrivano pure allo studioso l'immagine della rovina della vasta compagine dello stato, e menziona brevemente le insurrezioni de' contadini tedeschi, paragonandole a quelle suscitate da Tyler e Cade in Inghilterra, ed alla Jacquerie in Francia. Questo quadro di ribellione sanguinosa e furibonda, che il Goethe ha qui tratteggiato colla vigoria di un Sattler nelle scene selvagge del V atto, ritornerá alla mente dello Scott scrivendo alcun capitolo di *Carlo il Temerario*, un lavoro che nel contrasto fra le piú fastose splen-

the difference in drawing a character between a Scott, and a Shakespeare, a Goethe. Yet it is a difference litterally immense, they are of different species, the value of the one is not to be counted in the coin of the other ».

didezze della corte di Borgogna, il cavalleresco carattere di parecchi personaggi e la vita semplice de' mercanti e degli alpigiani, presenta un aspetto non dissimile dalla pittura a forte chiaroscuro immaginata dal Goethe.

La forza intima che fa svolgere il dramma dalle prime scene guerresche alla paurosa agonia di Weislingen, alla desolata morte di Götz, è lo spirito di Shakespeare, compreso nella sua vera essenza dal giovane poeta di Francoforte; è desso che conduce l'ispirazione del poeta dalle fiorite solitudini della foresta, dalla sala ospitale del castello dove il fanciullo ascolta il racconto della zia, estatico innanzi alle figure smaglianti di luce che appaiono alla sua mente nello svolgersi dell'aurea trama della narrazione, dal giardino di Augsburg dove Massimiliano passa nello splendore del suo manto imperiale, alle paludi mortali, ai villaggi in fiamme, a lande e foreste impervie sotto cieli di fiamma e di sangue, in cui sfolgorano le sinistre apparizioni di comete, a prigioni, a campi di morte. Ed è questo stesso spirito che induce lo Scott ad intraprendere la traduzione del dramma goethiano, poiché entrambi questi autori sono coinvolti nel movimento romantico, che, dimenticando le etá immediatamente precedenti, guarda verso l'arte fastosa della Rinascenza e verso novelli orizzonti inesplorati e pieni di meravigliose promesse nei loro mistero. La traduzione dello Scott conserva quindi il profumo fresco e selvaggio dell'originale, poiché l'affinitá delle tendenze fa sí che i due poeti si comprendano intimamente, senza sforzo.

Götz offriva allo Scott una doppia fascinazione: l'elemento tragico e l'elemento storico; dal primo egli doveva in *Waverley*, nei *Puritani*, in *Rob-Roy*, trarre alcuni de' piú luminosi gioielli dell'arte sua, dal secondo egli doveva trarre l'ispirazione all'intera opera sua; l'elemento tragico viene a costituire quel soffio vivace che anima la pesante compagine degli studi e delle reminiscenze storiche; la storia gli offre la materia, lo spirito, la vita dell'opera d'arte. Doveva gradirgli sin dalle prime scene del lavoro quell'avvicendarsi della pittura del popolo, nella scena fra i contadini svevi (Atto I, Sc. I) ed i soldati di Berlichingen, nella festa di nozze villerecce (Atto II, Sc. X), nell'accampamento degli zingari (Atto V, Sc. VI), colla descrizione delle classi piú

elevate, colle famigliari conversazioni nel castello di Götz a Jagsthausen (Atto I, Sc. III), cogli scaltri suggerimenti di Weislingen all'imperatore, colla seduta dei commissari imperiali e dei magistrati della città a Heilbronn. Anch'egli amerà più tardi nelle sue pagine ritrarre queste caratteristiche delle varie condizioni, e saprà con tal mezzo formare una serie di vivaci contrasti che aumenteranno l'interesse de' suoi racconti storici.

Questi studi di letteratura tedesca, questo risalire alle più chiare ed abbondanti sorgenti della poesia romantica, questa contemplazione ed imitazione di lavori geniali, che svolgevano sino all'estremo e perfetto fiore le aspirazioni estetiche del giovane Scott, (il quale vedeva nelle ballate del Bürger il risultato artistico, elaborato da uno squisito artefice, di quelle liriche popolari che egli tanto apprezzava pur nella loro rude, primitiva semplicità, e nel dramma goethiano l'intrinsecazione de' suoi ideali di cavalleria, di lealtà, di prodezza, incorporati nella vigorosa figura del protagonista), vanno annoverati fra gli impulsi più potenti che determinarono la carriera poetica e l'atteggiamento interiore dell'autore dell'*Ivanhoe*.

Già nella *Lenore* ed in *Der wilde Jäger* del Bürger, aveva lo Scott dimostrato la sua valentia nel rendere il lirismo tedesco con vigore e sicurezza di espressione, senza tuttavia raggiungere la squisita musicalità delle lugubri ballate; l'applauso che aveva accolto questi lavori lo indusse ad accingersi a più vasta impresa colla traduzione del *Götz* ch'egli pubblicò nel 1799 [1]. Il Brandes [2] considera questi studii dello Scott sul romanticismo tedesco come la base su cui egli potè innalzare il suo grandioso edifizio poetico, in parte originale con *Marmion*, *The Lady of the Lake*, in parte costrutto con materiali derivati direttamente dalla lirica popolare e appena disgrossati nella *Minstrelsy of the Scottish Border*.

---

(1) A. Brandl, *Lenore in England*, Erich Schmidts Charakteristiken, Berlin [illegible].

(2) « Auf der Grundlage dieser Übersetzungen [*Lenore* e *Der wilde Jäger*] und der Übersetzung des *Götz von Berlichingen*... erhob sich die nationale schottische Romantik [illegible] Dichtungen ». G. Brandes, *Die Hauptströmungen der Litteratur des [illegible] Jahrh.* IV. Band, *Der Naturalismus in England* (übers. von H. Lam[illegible]), Leipzig, Barsdorf, 1897, p. 5.

L'ambiente guerresco in cui si svolge l'azione gradiva mirabilmente a quella scuola romantica inglese, che in sul principio era stata sí tumultuosa, ed era venuta ora calmandosi colle piú tarde produzioni dell' Wordsworth e del Coleridge[1]; il Byron poi doveva specchiare nel suo tormento e nel suo dissidio interiore queste tendenze che avevano cercato di manifestarsi in vasti movimenti di popoli, ed il Keats doveva spegnere nel magico lago della sua poesia, irradiato dalla sua immaginazione e rispecchiante la sfarzosa teoria, vana e abbagliante, delle sue figurazioni, quella fiaccola che aveva mandato gli ultimi sprazzi di luce nelle pagine dello Shelley.

II

Il Brandl[2] cosí riassume le modificazioni che il lavoro del Goethe ha subíto nella traduzione del poeta scozzese: « Das Drama hat unter Scotts Händen in seinen allgemein menschlichen Motiven gelitten und dafür einen mehr romantischen Charakter (im englischen Sinne des Wortes) angenommen ».

Se lo spirito dello Shakespeare illumina intensamente alcuni lati del dramma allo Scott, ed unisce nel suo vasto e penetrante splendore il quadro goethiano e la copia accurata dell'artista scozzese, se la sua influenza si rivela, nell'originale, nella vigoría con cui sono tratteggiati i caratteri, nella semplicitá e grandiositá della tecnica, e, nella versione dello Scott, traspare nella facondia, nell'espressione fluida ed immaginosa, tuttavia alcuni caratteri del lavoro tedesco subiscono notevoli alterazioni nella traduzione.

---

(1) « Dans cette confusion laborieuse, deux grandes idées se degagent; la première qui produit la poésie historique, la seconde qui produit la poésie philosophique, l'une surtout visible dans Southey and Walter Scott, l'autre surtout visible dans Wordsworth and Shelley, toutes deux européennes et manifestées avec un éclat égal en France dans Hugo, Lamartine et Musset, avec un éclat plus grand en Allemagne dans Goethe, Schiller, Rückert et Heine; l'une e l'autre si profondes que nul de leurs représentants, sauf Goethe, n'en a deviné la portée ». TAINE, *op. cit.*, III, 474.

(2) *Op. cit.*, p. 65.

Una maggior vivacità, un più forte chiaroscuro vengono ottenuti dallo Scott coll'impiego di metafore che aumentano l'ornatezza del discorso ed impongono alla fantasia lucide immagini, che definiscono e nello stesso tempo poetizzano la frase originale; quando Götz morente ricorda il prode Giorgio, e ne chiede nuove agli astanti ed esclama: « Ach, dass ich Georg noch einmal sahe, *mich an seinem Blick wärmte!* », egli non suscita alla nostra immaginazione quell'intensità shakespeariana di evocazione, quella pittura improvvisa della luce che emana dallo sguardo del leale scudiero, che lo Scott ottiene col verbo « *to sun* ». « Oh that I could but once more see George, *and sun myself in his look!* ».

La dignità delle locuzioni, la nobiltà della forma si ritrovano alcuna volta offuscate, pel desiderio forse di dare alcun'impronta di originalità alla traduzione, di scostarsi dal testo per dargli un nuovo atteggiamento; si confronti la frase di Götz (Atto V, Sc. XIV): « Meine Kraft *sinkt* nach dem Grabe », colla traduzione: « My strength *totters* to the grave », dove il verbo che esprime un movimento incerto, vacillante, diminuisce assai la robustezza dell'espressione goethiana [1].

Un effetto delicato e profondo viene talora alcunché guasto dalla mutazione della punteggiatura; la sfumatura non è sí sottile da passare inavvertita, poiché l'atteggiamento del personaggio viene a subire un cangiamento non sempre favorevole. Quando Götz, ne' suoi ultimi istanti, chiede di Giorgio e, non ottenendo esplicita risposta, s'accorge tuttavia dall'aspetto degli astanti che il valoroso scudiero non è piú tra i viventi, egli esprime con ripetuta affermazione questo suo pensiero; la dolorosa ansietá sull'amato compagno d'armi è scomparsa per dar luogo ad un affanno mortale; è l'ultima stella che si spegne nel cielo dell'avvenire popolato di visioni di future vittorie; il tramonto vermiglio e d'oro è spento, la notte nasconde i suoi astri radiosi; ed egli non brama che di morire: « Stirb, Götz. Du hast dich selbst überlebt, die Edlen überlebt ». Nella versione, parte dell'effetto dilegua in quella tensione d'animo che permane coll'uso della

(1) Si noti invece (Atto V, Sc. X) *Wie ringen* Meine Kraft *sinkt* nach dem Grabe. — My strength *sinks* in death.

interrogazione, e se ciò aumenta il contrasto con la frase seguente: « Then die Götz!... », non rende però quel senso di amara certezza. « You turn away and weep. He is dead? George is dead? Then die, Götz! Thou hast outlived thyself, outlived the noblest of thy servants! ».

La vivace e violenta espressione metaforica non viene talora resa nella sua interezza, ma il solo senso è conservato, mentre l'immagine scompare; ne nasce quindi una mancanza di ornamento che rende alcunché arido lo stile. Spesso il difetto è di carattere affatto opposto, deriva cioè da un'eccessiva ornamentazione. (Atto III, Sc. VIII): « Er rannte [Götz] auf mich los, *es war mir, als wenn mich der Donner in die Erde hineinschlüge* ».

« He ran upon me *as if he would strike me into the earth*! ».

L'idea del fulmine viene completamente tolta nella versione; mentre il pensiero essenziale permane, la figurazione, ch'è l'anima stessa della poesia, dilegua, lasciando disadorno e senza fragranza d'arte lo stile.

Si sforza talora con una circonlocuzione di darci un'esatta riproduzione della frase del Goethe, ma il tentativo non gli riesce che imperfettamente; l'idea di un fuoco interiore che lentamente si spegne, dell'ardor vitale che si ritira nel cuore del guerriero, del suo giocondo avvampar di coraggio e di prodezza che si muore in una cupa, immota melanconia, in una muta tristezza, ci è resa dal Goethe col verbo « verglühen », che lo Scott svolge in alcuna frase accessoria. « Du *verglühst* in dir selbst ». (Atto V, Sc. XIII). « Thy spirit *consumes thee, pent up* within thy breast ».

L'aspetto di una fisionomia, e quindi l'intera costituzione psicologica di un individuo, può venir mutato da una sfumatura nell'epiteto con cui ci viene presentato; nella descrizione di Lerse, fatta da Georg [Atto III, Sc. VI], l'agg. « keen », attribuito agli occhi, che lo Scott sostituisce a « feurige », ci fa propendere ad una certa scaltrezza di carattere in Lerse, che è affatto estranea al tipo di leale guerriero che il Goethe ha voluto presentarci; l'ardore del suo animo bellicoso si manifesta nel fuoco delle pupille, senza che la sottigliezza dell'intelletto o la singolare penetrazione dello sguardo abbiano ad essere suggerite al lettore.

Altrove egli aggiunge un'esplicazione, alcuna parola che giovi a preparare il lettore alla metafora seguente, esplicazione però che il Goethe non aveva stimata necessaria, e che, se aumenta l'evidenza dal traslato, toglie però alcunché di quella rude impressione di novitá e di robustezza di figurazione e di stile, che il Goethe, seguendo lo Shakespeare, amava perseguire nel suo dialogo, specialmente ne' momenti di maggior fervore. Questa tendenza ad aggiungere, a definire, offusca talora l'impressione; cosí alle parole di Weislingen, sotto l'influsso del mortale veleno: « Ein kalter, kalter, verzehrender Schweiss *lähmt* mir jedes Glied. Es dreht mir alles vorm Gesicht », (Atto V, Sc. X), lo Scott aggiunge « *clammy* » [1], che, deviando la mente da quell'idea di gelo funesto, ottenuta dal Goethe colla ripetizione « *kalter, kalter* », toglie pure quel presentimento della fine che si avanza rapida, dell'agonia che incomincia, mentre aggiunge una qualitá non essenziale. Inoltre ben diversa è l'impressione suscitata dal verbo « lähmen », che accenna all'invincibile debolezza che lo assale, da quella prodotta da « to drench », che altro non fa che svolgere l'idea del freddo sudore che lo invade.

Il senso di malignitá, di malvagitá sottile e spietata, che il poeta ha evocato coll'aggettivo « giftig », alludendo ai sogni malefici, alle visioni di terrore che rendon piú fosca l'agonia di Weislingen, non vien reso che imperfettamente dal « fearful » della versione, che non comprende che la paura destata da quegl'incubi, non la crudeltá delle loro insistenti visitazioni, che aumentano i suoi dolori morali.

Il laconismo di alcune fiere espressioni degli insorti, espressioni che hanno la brevitá affannosa delle parole profferite sul campo di battaglia, nel fervore della lotta, non vien reso nella sua integritá dallo Scott, che ama ampliare piú per desiderio di ornamento che di chiarezza [2].

(1) « A cold, clammy, wasting sweat drenches every limb. Everything swims before my eyes ».

(2) Nell'episodio di Dietrich von Weiler (Atto V, Sc. I): « Wir hinauf [nella torre] wie Wetter, und zum Fenster herunter mit dem Kerl ».

« Up we *rushed* like a tempest, and the fellow soon *made his exit* by the window ».

Alcuna sfumatura di colore va pur perduta in questa copia inglese del quadro goethiano; nella descrizione della funesta meteora, che ricorda alcune delle piú paurose visioni, de' piú lugubri paesaggi dello Shakespeare, dell'Webster, del Marlowe, e, fra i moderni, del Maeterlinck, la tinta di fiamma e d'oro dell'originale — *blutgelbrot* — vien resa con un semplice *bloody red*. Il Goethe svolge questo particolare della sua scena, ci dipinge il rosseggiare della cometa ne' cieli colorati da un pallido ardore, e sotto questo firmamento di sangue e di fuoco, in cui brillano sinistre apparizioni, stende la pianura fosca, appena tralucente di stagni e di paludi, nera di selve, illuminata in lontananza dalle ultime fiamme de' villaggi incendiati. Ma l'impressione luminosa del cielo, colle sue *feurige, helle Flammen* viene attenuata nelle *ruddy flames* della traduzione, come il momento confuso della visione — *Und das zwitzert alles so durcheinander* — viene cangiato in un'immagine quasi grottesca in quel « *they all swam about as though in a sea of blood, and struggled in confusion* », in cui l'aggiunta di *sea of blood* non fa che ripetere il concetto del color sanguigno del firmamento, mentre lo *swimmen* e *struggle* rendono lo *zwitzern* con alcun indebolimento e senza l'idea di rapiditá evocata dall'originale.

Assai felicemente rese riescono invece le impressioni di luce e di fuoco nella notte, nell'Atto V, Sc. VI, nel dialogo fra gli zingari; la frase « Brennen zwei Dörfer *lichterloh* » viene esattamente specchiata col suo senso di « avvampare » nell'espressione: « Two villages are *in a blaze* »; come pure il verbo « *to glare* » rende, con maggior intensitá di fulgore, il sostantivo « der Schein »: « Ist das dort drunten *Brand, der Schein*? » « Is it *fire* that *glares so* yonder? ». Nella tenebra notturna la frase goethiana ci presenta i vaghi riflessi, il sinistro barlume assieme alla vampa dell'incendio, la frase dello Scott ci dipinge piuttosto la chiazza vividamente luminosa, ardente sul nero orizzonte.

L'assenza di alcuna parola, senza mutare sostanzialmente il senso della frase, reca tuttavia un'alterazione nel pensiero, che viene a mancare di alcun potente contrasto; il concetto delle ultime frasi del dramma, delle estreme parole di Götz: « Heavenly air! Freedom! freedom! » e di Elisabetta: « Freedom is

above! above — with thee », viene in alcun modo a mancare della sua interezza coll'assenza del « nur »: « Nur droben bei dir »: questo vocabolo rinforza il chiaroscuro della parlata di Elisabetta, contrastando il concetto della schiavitu paurosa del mondo coll'idea della libertá eterna. « Nur droben..... Die Welt ist ein Gefängniss ».

L'irradiazione dell'aureola vien pur tralasciata nel ritrarre la sacra figura durante il racconto di Carlo, poiché « fine, beautiful » non rendono la potente gradazione ed il successivo trasfigurarsi della persona in un essere di sovrannaturale bellezza, e quindi il suo illuminarsi di un mistico fulgore: « und ward ein schöner, *glänzender* Heiliger ». [Atto I, Sc. III].

Non sempre riesce lo Scott a rendere la vigoria di rappresentazione del Göthe, il suo tratto robusto e netto, come di una stampa del Dürer o dello Holbein, la frase sicura e forte colla quale egli definisce uno stato psicologico; ma il pensiero rimane piuttosto illanguidito e scolorato nella versione. Nelle parole di Elisabetta per caratterizzare la tristezza profonda in cui è prostrato Götz durante la prigionia: « Sein Alter, seine Wunden, ein schleichend Fieber, und mehr als alles das, *die Finsterniss seiner Seele*, dass es so mit ihm enden soll », [Atto V, Sc. IX] il vocabolo *Finsterniss* ritrae con forza quella tenebra intellettuale, la morte d'ogni speranza di liberazione, il tramonto d'ogni futuro splendore di vittoria, mentre la parola *Seele*, comprendendo tutte le difficoltá spirituali, aumenta l'estensione della frase; non cosí nella traduzione, dove nella « *despondency of his mind* » (1) la sola idea di scoraggiamento ci vien presentata, *mind* escludendo ancora ogni partecipazione del sentimento.

La schietta, spontanea energia della frase goethiana viene talora indebolita per dare forse una maggior fluiditá al discorso; tuttavia il risalto della frase scompare, la vibratezza dell'espressione si perde nella costruzione piú usuale e meno efficace; cosi nelle parole di Elisabetta riguardo al marito: « Seine Feinde werden lügenhafte Klageartikel schmieden, *und er wird nicht*

(1) « His age, his wounds, a slow fever, and more than all, the despondency of his mind, to think that this should be his end ».

sagen können: « *Nein* »? [Atto V, Sc. IV] la versione non si attiene rigidamente al testo, a scapito dell'intensitá dell'effetto: « His enemies will forge scandalous accusations against him, *which he will be unable to refute* ». L'efficace rapiditá d'espressione, l'effetto ottenuto col riferire varie particelle allo stesso verbo, rimane forse intraducibile. « Ich half Euch *von* einem Feind und mir *zu* einem Pferde ». [Atto III, Sc. XII].

« I rid you of an enemy, and helped myself to a horse ». Alcuna volta il sottil brio dell'originale svapora nell'espressione priva di senso traslato; la giovialitá caratteristica di Götz resta offuscata nella traduzione di « Häufchen » con « troop », nell'Atto III, Sc. IV. « Wenn meine Leute beisammen sind, es wird ein Häufchen sein, dergleichen wenig Fürsten beisammen gesehen haben ».

« When my forces are collected, they will be such a troop as few princes can bring together ».

La stretta fedeltá al testo nella traduzione dei canti lirici non era da pretendersi, e nella canzone di Giorgio nell'Atto III, Sc. XIX, tali aggiunte come « as I have heard », e « ah! treacherous fate », sono giustificabili per le esigenze metriche, sebbene la schiettezza della dizione lirica venga guastata da queste zeppe. Il ritornello assume nello Scott una cadenza che non corrisponde a quella accuratamente notata dal Goethe; infatti il suono in « a » delle varie particelle dá una grossolana armonia accanto alla notazione del Goethe, che intendeva di tradurre in parole, per quanto gli era possibile, il canterellare ed il semplice « humming » dello scudiero (1).

---

(1) Si notino altre mutazioni nella versione:

Atto I, Sc. III

M. Then the old man took the child *by the hand*...
CH. By the hand, and said...
M. Da nahm der alte Mann das Kind...
K. *Bei der Hand*, und sagte...

Atto I, Sc. III

K. Nein! da muss mann durch einen *dicken, dicken* Wald,...
No; for one must go through a *dark thick* wood,...

III

La luce novella che irradiava dal lavoro goethiano si rifletteva quindi limpidamente nello spirito del giovane poeta scozzese, poiché entrambi appartenevano alla stessa corrente di idee. Il loro ideale presenta molti punti identici; l'oggetto di quasi tutta l'opera dello Scott e di questo dramma del Goethe è la glorificazione della vita medievale di fronte all'esistenza moderna [1]. La nobiltá, la forza, la purezza del carattere sono secondo il loro concetto estetico a ricercarsi in quell'etá tramontata, mentre

---

Atto III, Sc. IV

GÖTZ. Mir fällt eine *List* ein.
A *thought* strikes me!

Atto III, Sc. II

SICKINGEN. Traust du mir nicht zu, dass ich *den Schatten* eines Elenden sollte verjagen können?
Do you think I cannot efface *the recollection* of such a wretch?

Atto III, Sc. XII

GÖTZ. Sie hatten ihn inzwischen gerettet.
They rescued him *in the scuffle*.

Atto IV, Sc. V

ELIS. Er ist das Muster eines Ritters, *tapfer* und edel in seiner Freiheit und *gelassen* und treu im Unglück.
He is the mirror of knighthood, noble and *merciful* in prosperity, dauntless and true in misfortune.

Atto V, Sc. V

GÖTZ. ...weil des Grafen von Helfenstein Blut an deinen Kleidern *klebt?*
...because thy garments *are stained* with the Count of Helfenstein's blood?

Atto V, Sc. VI

Lo Scott muta il nome di «Schricks» in «Sticks».

Atto V, Sc. VII

ZIGEUNERIN KOMMT. In Scott plurale: Women.

Atto V, Sc. X

WEISL. Marie stirbt und zeigt sich mir an.
Maria is dead, and she appears to *the traitor*.

(1) « Er hatte sich innig in dieses lebensvolle und bahnbrechende deutsche Drama versenkt und schöpfte aus ihm die Ideen zu den anschaulichen Schilderungen des Mittelalters, welche er später mit so grossen Glück und Talent in seinen historischen Romanen vorführte ». T. SÜPFLE, *op. cit.*, p. 315.

la vivacitá de' colori negli abbigliamenti, la ricchezza de' gioielli, lo splendore delle cavalcate, offrono una materia essenzialmente pittoresca al romanziere, e le frequenti guerre, le lotte sanguinose, le cacce nelle foreste, i tornei e la pompa delle corti imperiali, permettono una meravigliosa varietá di sfondi, una fantasmagoria abbagliante di antiche selve, di castelli turriti, di sale riccamente dipinte e drappeggiate di arazzi istoriati, di vecchie cittá adorne di mirabili monumenti, di villaggi, di paesi di sogno e di leggenda.

Il *Götz* influí ancora sullo spirito del poeta col trarlo dall'ambiente lirico in cui sino allora quasi esclusivamente aveva esercitato le sue facoltá poetiche, coll'additargli gli effetti che potevano essere ottenuti con violenti contrasti, e col dargli esempio di quella particolare atmosfera poetica, piena di visioni e di sogni, e pur sempre in contatto col mondo reale, ch'è sí caratteristica dell'autore di *Macbeth* e di *Riccardo III*. Il suo sguardo veniva inoltre diretto ai movimenti delle vaste masse, alle grandi evoluzioni delle idee ne' varii periodi storici [1], e quindi la sua tendenza alle accurate e pazienti ricerche veniva a collegarsi colla sua inclinazione al lirismo ed al libero volo della fantasia.

Un primo effetto della traduzione del *Götz* il Brandl [2] osserva nella tragedia in prosa *The House of Aspens*, che lo Scott venne componendo nella primavera del 1799.

La forma stessa di romanzo che lo Scott adottò per esplicare il proprio ideale artistico ci presenta parecchi lati che posseggono le particolari caratteristiche del dramma. « Qu'est-ce que le roman de Walter Scott? » si chiede lo Stendhal. « De la tragédie romantique, entremêlée de longues descriptions ». Il metodo tenuto dal Goethe di rappresentare con rapidi e moltiplicati cambiamenti di scena le varie fasi della sua azione, offriva uno splendido modello di tecnica per un abile romanziere [3].

(1) « The most striking feature of Scott's romance is that, for the most part, they are pivoted on public rather than mere private interests and passions... imaginative view, not of mere individuals, but of individuals as they are affected by the public strifes and social divisions of the age ». HUTTON, *W. Scott*, chap. X.

(2) *Op. cit.*, p. 65.

(3) STENDHAL, *Shakespeare et Racine*. Il MAIGRON viene provando con esempi

La figura di Giorgio, che apporta un'aura di giovanile ardore e di gioiosa baldanza nello svolgimento della tragedia, e contrasta per la sua fresca etá colla figura del protagonista, ci ricorda Quintino Durward e la sua vivace apparizione lungo le pagine fosche di melanconia del racconto medievale, presso l'immagine attediata del vecchio re.

Una situazione dell'Ivanhoe ci fa pur ripensare al *Götz*; l'introduzione di questo romanzo col dialogo fra Vamba e Gurth, l'incominciare una nobile avventura cavalleresca con questa parlata fra gente di umil condizione, trova un parallelo nella scena iniziale della tragedia goethiana fra Metzler e Sievers. Sono figure che, poste al primo piano del quadro, colla lor fosca colorazione danno piú vivo risalto al fastoso splendore delle armature ed ai nobili atteggiamenti del gruppo centrale.

Secondo alcun critico (1) una diretta influenza venne all'ispirazione poetica dello Scott dallo studio di questo dramma goethiano; in *Marmion* e nella *Lady of the Lake* un soffio di cavalleresco spirito germanico spirerebbe attraverso alle strofe alcun po' fredde, piú scintillanti di lucidi ornamenti, come alcun lavoro del Tennyson, che non ardenti di uno schietto entusiasmo lirico. Difficilmente estricabile dall'influsso dei canti popolari scozzesi, delle ballate della Borderland, riesce quello esercitato dal Bürger e dall'autore dell'*Erlkönig*, entrambi provenendo dalla stessa fonte tradizionale, animati dallo stesso spirito, appartenenti a quella letteratura medievale di cui il Coleridge (2) ha si acutamente osservata la profonda unitá.

I bagliori d'incendio, che illuminano la scena del saccheggio, hanno forse suggerito allo Scott que' fuochi che nel *Lay of the*

---

tratti da *Quintino Durward* e dai *Puritani* come l'arte dello Scott sia essenzialmente «drammatica», e come l'azione venga distribuita in scene; [«que tout y est dramatique et en tableaux»].

(1) «Sir W. Scott's first literary interprise was a translation of *Götz*; and if genius could be communicated like instruction, we might call this work of Goethe the prime cause of *Marmion* and *The Lady of the Lake*, with all that has followed from the same creative hand». H. A. BEERS, *A History of English Romanticism in the 18 th. Century*. London, 1899, p. 399.

(2) *Lectures on Shakespeare*, ed. cit., p. 78.

last Minstrel annunziano ai collegati il prossimo attacco de' nemici; come nel *Götz*, si è dapprima nell'incertezza riguardo alla causa di questo splendore scarlatto: « Wie blutrot der Himmel ist, die untergehende Sonne blutrot! » [Atto V, Sc. I].

« Is yon the star... that rises slowly to her ken,
And, spreading broad its wavering light,
Shakes its loose tresses on the night?
Is yon red glare the western star?
O 'tis the beacon-blaze of war!
Scarce could she draw her tighten'd breath,
For well she knew the fire of death! »

[C. III, Str. XXV]

« The ready page with hurried hand,
Awaked the need-fire's slumbering brand,
And ruddy blush'd the heaven ».

[C. III, Str. XXIX]

Nota il Brandl come alcun riflesso del carattere coraggioso di Isabella si ritrovi nella castellana (1):

The noble Dame, amid the broil,
Shared the grey Seneschal's high toil,
And spoke of danger with a smile;
Cheer'd the young knights, and council sage
Held with the chiefs of riper age ».

[*Lay of the L. M.*, C. III, str. XXIX]

La scena in cui Selbitz ferito si fa narrare da un soldato, ch'è salito sopra una torre vicina, le peripezie della battaglia, trova una rispondenza nel Canto VI di *Marmion*, nella descrizione della battaglia di Flodden Field. [v. BRANDL, *op. cit.*, p. 70] (Atto III, Sc. XII).

« SELBITZ. Siehst du Götz?

« KNECHT. Die drei schwarzen Federn sehe ich mitten im Getümmel.

(1) « Die Schlossbesitzerin, an Unerschrockenheit und weiblicher Hoheit, ein Abbild der Elisabeth ». *Op. cit.*, p. 68. (*Götz*, Atto III, Sc. XVI, XVII, XVIII).

La descrizione dell'assedio del castello in *Ivanhoe* appare al critico citato piuttosto un riflesso dell'imitazione stessa dello Scott, che non una derivazione diretta della tragedia goethiana. (p. 70)

« SELBITZ. Schwimm, braver Schwimmer... »[1]

e ancora:

« KN. Ein weisser Federbusch, wer ist das?

« S. Der Hauptmann...

« KN. Ein furchterliches Gedränge, wo er stand. Georgs blauer Busch verschwindet auch »[2]...

« KN. Die Fahne mitten drin, Götz hinterdrein. Sie zerstreuen sich. Götz erreicht den Fähnrich. Er hat die Fahne. Er hält... »[3].

Lo Scott non fu il solo a subire il fascino di questo cavalleresco ambiente medievale, che il Goethe aveva evocato con si schietta vigoria di forma; questa geniale analisi di uno spirito rappresentativo di que' tempi sí remoti e pur sí intimamente rispondenti all'ideale romantico doveva riflettersi in parecchi lavori della nuova scuola.

---

(1) He halted by a Cross of stone,
That on a hillock standing lone,
Did all the field command.
Hence might they see the full array
Of either host, for deadly fray.

[C. XXIII, str. XXIII]

At length the freshening western blast
Aside the shroud of battle cast;
And first the ridge of mingled spears
Above the brightening cloud appears...
Then mask'd they, dashing broad and far,
The broken billows of the war.

[Str. XXVI]

(2) And plumed crests of chieftains brave,
Floating like foam upon the wave;
Amid the scene of tumult, high
They saw Lord Marmion's falcon fly.

[Str. XXVI]

(3) ...now low, now high
The pennon sunk und rose,...
The rescued banner rose,
But darkly closed the war around;
Like pine tree, rooted from the ground,
It sunk among the foes.

[Str. XXVII]

Di fronte all'acuta, complessa analisi del sentimento, alle delicate sfumature psicologiche, alle pazienti indagini de' piú lievi moti dell'animo, che trionfano nelle pagine dello Chateaubriand, nel *Werther*, nelle elegiache strofe del Lamartine e nelle brevi notazioni liriche di Heine, il *Götz* viene a rappresentare nella letteratura europea un'altra via più chiara e spaziosa, popolata di figure eroiche, che si apprestavano alla lotta del torneo o alla battaglia sanguinosa con una calma ed una serenitá ben lontane dall'oscuro tormento dei protagonisti dell'opposta scuola [1]. E lo Scott propugnò colla traduzione del *Götz*, e quindi coll'opera sua originale, quest'ultima teoria, che doveva guidare alcuni ingegni a mèta sí gloriosa.

---

(1) « These two tendencies, which may be named *Götzism* and *Wertherism*, of the former of which Scott was representative with us, have made, and are still in some quarters making, the tour of all Europe ». CARLYLE, *op. cit.*, p. 197.

LEIGH HUNT ED I SUOI STUDI

SULLA « DIVINA COMMEDIA »

Dotato di una notevole conoscenza della lingua nostra arcaica e della nostra letteratura, lo Hunt si accinse a questo lavoro sulla *Divina Commedia* con un'accurata preparazione [1]. Lo aiutavano il suo fine senso estetico e la sua versatilitá; gli era tuttavia d'impedimento un'insufficiente cognizione della poesia medievale anteriore all'Alighieri, e gli riusciva quindi difficile l'analizzare la psicologia di quell'opera, cosicché talora i suoi giudizi dimostrano una giusta valutazione dell'effetto artistico, talora derivano da un erroneo desiderio di voler giudicare un'opera del Medio Evo alla stregua degli assiomi estetici del movimento romantico a cui egli apparteneva.

Lo colpisce anzitutto nel contemplare il quadro dantesco quel realismo cosí profondo per cui il Poeta non perde mai di vista il vero, pur librandosi nel volo della piú alta ispirazione; nota perciò, ammirando, nel Canto XXI della terza Cantica, il vanire delle parole degli Eletti nel loro alto grido:

> Dintorno a questa vennero a fermarsi;
> e fêro un grido di sí alto suono
> che non potrebbe qui assimigliarsi:
> né io lo intesi, sí mi vinse il tuono,

(1) Fra le opere che gli giovarono a compiere il suo assunto notiamo il *Discorso sul testo della « Commedia »* del Foscolo, *La vita di Dante* di Cesare Balbo, *Dante et la Philosophie catholique au treizième siècle* dell'Ozanam, *Amori e rime di Dante* dell'Arrivabene, l' *Histoire littéraire d'Italie* del Ginguené, il *Veltro allegorico di Dante* del Troja, i *Commenti* del Boccaccio e del Fraticelli, le *Annotazioni* del Perticari, varii importanti articoli in Riviste inglesi, (fra cui uno del Foscolo nella *Edinburgh Review*, vol. xxx).

ed il *blushing eclipse*, che, nel Canto XXVII, cosparge d'improvviso i cieli [1].

Questo realismo non urta il nostro senso poetico, ed anche in alcuni casi affatto speciali, quand'esso è spinto ad oltranza e confina coll'orrido, — come quando l'artista ritrae l'aspetto di Bertrand de Born, — l'elemento estetico non è assente; « questa finzione, » osserva lo Hunt, « è un raro esempio dell'incontrarsi dell'orrore fisico col piú sincero *pathos* » [2]. In questa combinazione di sentimenti estremi, di sensazioni spinte al piú alto grado di intensitá, egli discopre l'essenza dell'arte dell'Alighieri e la vita dell'intero Poema. In questa ininterrotta serie di violenti contrasti, e nel fatto che nel suo dominio poetico ogni gaudio ed ogni tormento è sovrumano ed ogni affetto diventa immortale, egli ritrova il carattere fondamentale dell'ispirazione dantesca [3]. Nell'episodio di Paolo e Francesca, — da cui egli trasse la sua *Story of Rimini*, — egli nota il profondo effetto che deriva dal contrasto; « it stands like a lily in the mouth of Tartarus » [4]. Le sue creazioni appaiono quindi animate da una vita intensa e selvaggia; il carattere di cui l'artefice le ha dotate viene portato al suo massimo sviluppo, cosicché le conseguenze de' loro pensieri sembrano meravigliose a chi non ha osservato minutamente le sfumature psicologiche (talora accennate solo da una parola o da una pausa) per cui passa ogni sentimento ed ogni

---

(1) *Dante's « Divine Comedy ». The Book and its Story*, by LEIGH HUNT. London, G. Newnes, p. 57. Nell'*Indicator* [N. XV] (citato dal PAGET TOYNBEE: *Dante in English Literature*, London, Methuen, 1908; vol. II, 119) egli nota un altro passo dove il realismo si accoppia ad un'immagine spirituale: « Noi dobbiamo menzionare un altro esempio del poetico uso della nebbia, se non foss'altro per addurre uno di quei magistrali passaggi di Dante, in cui egli cerca di unire la minuzia del dettaglio all'effetto piú nobile e piú grandioso ». Il passo ch'egli cita è quello del *Purg.*, II, 13 sgg.:

> Red Mars looks deepening through the foggy heat,
> Down in the west.

(2) Pag. 103.

(3) « It is this combination of extremes which is the life and soul of the whole poem; you have this world in the next; same persons, passions, remembrances, intensified by superhuman despairs or beatitudes; the speechless entrancements of bliss, the purgatorial trials of hope and patience ». (pp. 53, 54).

(4) *Poetical Works*, p. LXIII.

idea. « Ogni cosa ch'egli dipinge egli affida alla propria potenzialitá », dice lo Hunt, ed aggiunge, con felice immagine, « as though an artist should draw figures that started into life, and proceeded to action for themselves, frightening their creator ». [1] Nell'analizzare le piú profonde impressioni prodotte dall'arte di Dante sul nostro spirito lo Hunt osserva come in gran parte esse derivino la loro forza dalla reticenza del Poeta, dal mistero ch'egli pone a sfondo delle sue creazioni, dalle vaghe, ma terribili probabilitá che surgono dalla frase suggestiva. Correnti di enigmatiche energie sembrano avvolgere questi esseri; ora un impulso cieco li domina, ora una maligna ispirazione, ora un mistico slancio; il sottile ragionatore ch'è Dante tace quando lo psicologo entra in campo ed intuisce e ci rivela quegli abissi spirituali, che egli stesso non può perfettamente scandagliare.

Un fascino speciale proviene da quella rude e primitiva semplicitá della forma ch'è propria d'un'arte giovine, esente da ogni ricercatezza e da quell'eccessiva elaborazione che si manifesta ne' periodi autunnali di una letteratura, nelle epoche di pieno sviluppo e di decadenza. Riguardo alla tecnica, lo Hunt ritrova nelle brevitá dell'espressione dantesca il suo pregio maggiore; questa concisione tocca il sommo quando l'artista ha da evocare alcuna scena infinitamente vasta o paurosamente indeterminata; allora essa, invece di una minuta descrizione, fornisce al Poeta un mezzo di suggestione, che, trattato dal suo genio, non ha pari. « Una parola agisce come un lampo, che riveli qualche tenebrosa localitá vicina, dove una torre s'eleva, con spaventosi vòlti alla finestra, e dove, a' vostri piedi, abissi echeggianti di eterne voci appaiono l'un dopo l'altro nella lugubre luce dolorosa » [2]. Questo laconismo si accoppia naturalmente ad una certa nervositá della forma, e ad una singolare densitá di pensiero, la frase esprimendo non solamente il puro

(1) « Come se un artista disegnasse figure che diventassero vive, e procedessero ad agire di per se stesse, spaventando il loro creatore ».

(2) Pag. 52. « The invisible is at the back of the visible; darkness becomes palpable; silence describes a character; nay, forms the most striking part of a story ».

concetto, ma ancora facendo balenare alla mente mille possenti suggestioni. Dalla brevitá dello stile le figure evocate derivano mirabile evidenza e vividezza; da questa concettositá proviene quella varietá della poesia dantesca, che dimostra la fertilitá, e quasi l'esuberanza, dell'immaginazione dell'artista. Di quest'intensitá d'espressione lo Hunt trova un tipico esempio nella pittura del dannato, che, surgendo dal cenere suo,

> intorno si mira
> tutto smarrito della grande angoscia
> ch'egli ha sofferta, e guardando sospira (1).

Assai ammira i versi su Caino, in *Purg.*, XIV, 130-135; questo passo gli appare come uno de' piú sublimi in Dante: « Veramente mirabile e caratteristico è il modo con cui egli ha fatto sí che fisica violenza esprimesse l'angoscia dell'errante Caino. Noi non dobbiamo supporre che noi lo vediamo. Noi sappiamo che egli è passato presso di noi per le sue tonanti, precipitose parole ». Ancora egli osserva la disposizione de' colpi di tuono: « Cain comes in rapid successions of thunderclaps. The voice of Aglauros is thunderclaps crashing into one another... This is exceedingly fine also, and wonderful as a variation upon that awful music ». E d'un altissimo effetto gli sembra il contrasto fra il silenzio pauroso che segue ciascun scoppio di tuono e l'improvviso rombo delle voci (2).

Fra le emozioni soavi e profonde destate dalla lettura del Poema, predilige il cominciamento del Canto VIII del *Purgatorio*, che egli traduce con insolita efficacia (3). Nella melodia de' versi

(1) « This is one of the most terribly natural pictures of agonised astonishment ever painted ». (p. 95)

Sembra però allo Hunt che una certa oscuritá derivi dall'eccessiva concisione della frase e dalle costruzioni alquanto forzate per ragioni metriche. Osserva pure come talvolta la rima sia cercata, voluta, anziché spontaneamente sorta nella mente dell'artista, apportata dalla melodia verbale. (p. 52).

(2) « If it were not, however, for the second thunder, we should not have had the two silences; for I doubt whether they are not better even than one. At all events, the final silence is tremendous ». (p. 146).

(3) La traduzione dello Hunt si discosta talvolta dall'originale; cosi, al v. 52 del Canto IV dell'*Inf.*, *smalto* viene reso con *adamant* (p. 83); al v. 131 del Canto III,

egli ode « la voce stessa della Sera », cita quindi, non a paragone, ma come un'eco della frase dantesca, il passo del Gray:

The curfew tolls the knell of parting day,

subito aggiungendo che nulla può eguagliare il *tono* dell'originale [1]. Tuttavia nelle scene in cui il grandioso fa luogo al leggiadro, in cui a bagliori sinistri e tenebre opache subentrano raggi di lunare pallore e penombre viola, in cui la passione cede

---

la parola *stupefied* non corrisponde a *cui sonno piglia*, e indebolisce il concetto [*and he lost his senses, and fell like a man stupefied*] (p. 70); al v. 59 del Canto XXXI usa *pennacle* per tradurre *pina* (p. 106). Nel Canto XXXIV, v. 56, *engine* non dà che approssimativamente l'idea della maciulla [brake]; la versione è talvolta troppo corriva. la similitudine delle ali degli Angeli,

verdi, come fogliette pur mo nate,

[*Purg.*, VIII, 28]

diventa: *as green as the leaves in spring*. (p. 133). Il sommario è talora ineguale nelle sue proporzioni; mentre alcuni particolari sono resi minutamente, la processione nel Paradiso terrestre è riferita con eccessiva brevità: « I poeti videro l'aria innanzi a loro ardere, sotto i verdi rami, come fuoco. Quindi seguì un divino spettacolo di sacro mistero, con immagini evangeliche ed apocalittiche, che gradualmente disparvero e fecero luogo ad un carro, più lucente del cocchio del sole, accompagnato da celesti ninfe, mentre angeli spargevano su di esso una nuvola di fiori, in mezzo a cui stava una donna velata e coronata di olivo ». (pp. 165, 166). Nel suo breve commento egli si sbriga talora con leggerezza del non facile compito; al Canto X del *Par.* egli nota riguardo agli spiriti beati: « These fifteen personages are chiefly theologians and schoolmen, whose names and obsolete writings are, for the most part, no longer worth mention. The same may be said of the band that comes after them ». (pp. 177, 178).

(1) Pag. 132. Vedi pure il confronto dell'espressione « dove il sol tace » con quella del Milton in *Samson Agonistes*:

The sun to me is dark,
And *silent* as the moon,
When she deserts the night,
Hid in her vacant interlunar cave.

[86-89].

Coll' « aiuola che ci fa tanto feroci » egli paragona un passo del Cowley:

How small the [illegible] part of earth's proud
[illegible] show
Where shall I find the little British land:
Lo, I at last a northern speck espy,
With [illegible]
And seems a grain o' the sand;...
Of civil wars is this the meed?

ad un tenero *pathos*, Dante, dice Leigh Hunt, trova un rivale nello Spenser. « La fuligginosa grotta d'oro di Mammone, e la mortale bellezza del giardino di Proserpina, dagli aurei, penduli frutti tralucenti nel crepuscolo, tutto ciò, insomma, in cui lo Spenser unisce la grandiositá alla sua solita ricchezza di melodie e di colori, è di valore eguale a quanto Dante o alcun altro poeta ha concepito in questo campo dell'arte ». Le descrizioni a cui allude Leigh Hunt, e che sono ben lontane dalla soavitá e dall'incanto primaverile della valletta nel Purgatorio, si trovano nel Canto VII del Libro II della *Faerie Queene*. « Quella sua dimora, rude e forte, — era simile ad una caverna immane, scavata nella roccia;... — la volta, il pavimento e le pareti erano d'oro, — ma coperte di polvere e di antico squallore... — La gioconda luce del giorno — non poteva mai risplendere in quella casa, — ma v'era solo una debole ombra d'incerto lume, — simile a quello di una lampada la cui vita si dilegua, od a quello che la luna, avvolta da notte nuvolosa, — mostra al viandante, che cammina oppresso da triste terrore ». [str. 28-29] — « Mammone... lo condusse... in un giardino... — Questo è detto il *Giardino di Proserpina*; — e nel mezzo v'è un sedile d'argento,... — vicino ad esso s'eleva un bel albero, — di gran tronco e di spaziose frondi, — tutto vestito di foglie, cosí che nessuno potrebbe vedere i rami, — e tutto carico di frutti, fitti quanti ce ne possono stare. — I frutti erano aurei pomi sfavillanti, — e bello era mirare il loro fulgore » [str. 53-54] (1).

Fra le similitudini che ingemmano il Poema nota per « novitá e splendore » quella dello smeraldo in *Purg.*, VII, 75, e quella dell'albero della nave in *Inf.*, XXXI, 145.

Riguardo a Nimrod egli istituisce un interessante parallelo tra la fantasia dantesca e la shakespeariana.

Gli spettri e le apparizioni nell'opera dello Shakespeare appartengono a questo mondo, hanno cioè una certa parvenza di

(1) *Imagination and Fancy*. ed. 1845, p. 74. — V. ancora riguardo a Spenser, *ib.* « Spenser non è un poeta cosí grande come Shakespeare e Dante; — egli ha meno immaginazione, sebbene maggior fantasia, di Milton. Egli non vede le cose nei loro elementi essenziali come le vede Dante, né è capace di unire questi elementi in varie combinazioni, come lo Shakespeare ».

umanitá; le fate e le streghe sono quanto di piú strano egli sa immaginare [1], mentre Dante foggia il suo sogno poetico nell'al di là, cerca di renderlo mostruoso, sovrumano. Nimrod tuttavia, egli osserva, possiede quello stesso fascino strano che si nota nella figura di Caliban. « Una finzione cosí rozzamente terribile sarebbe stato difficile a trovarsi pur nell'ipocondria di Amleto ».

Ciò che inoltre distingue l'arte dantesca da quella dello Shakespeare è un'intensità di sentimento propria di uno spirito primitivo, una *primeval intensity*, che dà uno speciale risalto ed un vergine splendore ad ogni cosa nella visione poetica dell'universo [2].

Nello stesso canto il verso

Rafel mai amech izabi almi

gli appare colla sua *gaping monotony* mirabilmente adatto alla bocca di un essere enorme ed istupidito. « Esso è come il garbugliare della gigantesca infanzia del mondo » [3].

Benché la sua fantasia settentrionale si compiaccia del grottesco, la figurazione di Lucifero non gli pare di un alto carattere d'arte; pur ammirando il *pathos* della frase,

La creatura ch'ebbe il bel sembiante,

egli trova questo passaggio indebolito dall'esagerazione de' particolari. « I cannot help thinking it the worst anti-climax ever fallen into by a great poet » [4]. A giudicare serenamente la complessa immagine dantesca gli nuoceva il ricordo del Milton e della sua concezione di Satana, cosí diversa da quella degli scrittori medievali.

Una figura dantesca che invece probabilmente influí sulla concezione del Satana miltoniano è quella di Capaneo; tale è l'opi-

(1) « All his phantoms were in the world he [Hamlet] had left. The thing Lancelot was still a thing of this world, « in its habit as it lived », or no remoter acquaintance than a witch or a fairy » *Imagination and Fancy*. Ed. 1845 pp. 11-16.

(2) « Shakespeare is equal to the greatest poets in grandeur of imagination; to all in diversity of it; to all in fancy; to all in everything else, except in a certain primaeval intensity, such as Dante's ». *Dante's Divine Comedy*, p. 49.

(3) Pag. 196

(4) Pag. 124

nione di alcuni commentatori del *Paradise Lost*, e tale è pure quella del Leigh Hunt, che non si stanca di ammirare la grandiositá del verso

Sí che la pioggia non par che 'l maturi (1).

I passaggi dove il Milton viene giudicato assai inferiore al poeta fiorentino sono quelli in cui descrive gli spiriti celesti. « Gli Angeli che il Milton ci presenta, dice lo Hunt, appaiono volgari [*commonplace*] accanto alle figurazioni angeliche della *Divina Commedia*. Esse offrono modo a Dante di darci alcune delle sue piú belle combinazioni del naturale col soprannaturale (2). Ed egli descrive le piú importanti fra queste figure, notandone ora la maestá, ora la primaverile grazia e fulgidezza.

Quest'accusa di volgaritá portata contro l'arte del Milton non regge solo che si getti uno sguardo alla figura di Raffaele radiante nella sontuositá di iridescenti splendori:

Six wings he wore, to shade
His lineaments divine: the pair that clad
Each shoulder broad came mantling o'er his breast
With regal ornament; the middle pair
Girt like a starry zone his waist,... the third his feet
Shadow'd from either heel with feather'd mail,
Sky-tinctured grain;
[*Par. Lost*, v, 277-285]

oppure ad Uriel, che scende pe' cieli della sera, su di un raggio del sole vespertino,

swift as a shooting star
In autumn thwarts the night. [IV, 556].

E benché la pittura degli angelici cori nel Canto III, 350-364, quando dalle scintillanti chiome tolgono le eterne ghirlande d'amaranto onde infiorarne il cielo, [« con solenne adorazione

(1) Pag. 88. Cfr. pp. 56-57: « Capaneus, lying in unconquered rage and sullennes under an eternal rain of flakes of fire (human precursor of Milton's Satan) ».

(2) Pagg. 55-56.

essi gettano al suolo le loro corone intessute d'oro e d'amaranto;... ed il lucido pavimento, brillante come un mare di diaspro, sorrideva, imporporato di celesti rose »], non possieda l'ampiezza e la spiritualitá delle visioni dantesche, tuttavia è ben lungi dal cadere nella volgaritá.

In Dante egli non ritrova sempre la spirituale maestá del Milton, *the spiritual grandeur*, per cui l'impressione materiale è subordinata alla morale [1]; però osserva che quando il poeta fiorentino intende assoggettare la materialitá delle sue figurazioni ad un concetto etico, non solo eguaglia l'epico inglese, ma lo supera. L'accusa del Leigh Hunt riguardo alle impressioni materiali e morali nella *Divina Commedia* appare superficiale e infondata, se pensiamo che la natura tutta e le sensazioni profonde o delicate che da essa derivano non eran per Dante che un mirabile strumento onde significare visibilmente il mondo morale. La rudezza delle immagini e la selvaggia vigoria dell'arte dantesca non appare nello stile levigato, ma meno efficace, del Milton, ed il Leigh Hunt preferiva questa forma polita ed eguale. Ma che l'impressione della realtá materiale non sia assente dall'opera del Milton, e che il suo verso non s'adorni talora di altra bellezza che di quella derivata dalla semplice pittura del vero, lasciando da parte ogni intellettuale significazione, ce lo dimostrano numerosi passaggi del *Paradise Lost*. Il carcere infernale viene nel Libro I, verso 62, paragonato ad una grande fornace, e l'ardente suolo, che circonda il lago di fiamme, alla collina

> Torn from Pelorus, or the shatter'd side
> Of thundering Aetna; [I, 232-233]

e non solo in similitudini, ma nella diretta rappresentazione del vero egli s'indugia a notare particolari che ben rivelano quanto egli fondasse l'effetto estetico della sua poesia sull'esatto studio della realtá, dal quale studio, come ogni grande artefice,

(1) Pag. 56: « It is not always the spiritual grandeur of Milton, the subjection of the material impression to the moral; but it is equally such when he chooses, and far more abundant ».

egli non poté esimersi. Presso il monte Eden, fatto isola nel diluvio, egli nota il grido degli augelli marini,

> Then shall this Mount
> Of Paradise by might of waves be moved...
> Down the great river to the opening gulf,
> And there take root, an island salt and bare,
> The haunt of seals, and orcs, and sea-mews clang;
> [XI, 829-36]

e dipinge lo stellato strascico del pavone iridescente,

> colour'd with the florid hue
> Of rainbows and starry eyes,
> [VII, 445]

ed il piegarsi delle rose troppo grandi sullo stelo sottile (1). Pure nella figurazione dell'orrido il Milton cerca, come Dante, di attenersi al vero, e con grande copia di particolari ci descrive le varie specie di serpi nel Libro X, 522-531 (2) Nel poema del Milton questo materiale poetico derivato direttamente dalla realtá è vivificato dalla sua applicazione al sublime argomento; ma questa compenetrazione dello spirituale col sensibile, — e quindi *the spiritual grandeur*, — è tanto piú completa in Dante, dove sempre la materia si accompagna all'idea e diviene simbolo.

Singolare è il giudizio del Leigh Hunt quando, mettendo a paragone l'arte dell'Alighieri con l'arte dello Shakespeare, osserva come quella del poeta fiorentino solamente è superiore per un eccesso di morboso, *only from an excess of the morbid* (3).

---

(1)
> ...the roses bushing round
> About her glow'd, oft stooping to support
> Each flower of slender stalk, whose head, though gay
> Carnation, purple, azure, or speck'd with gold,
> Hung drooping unsustain'd. [IX, 426-430]

(2)
> Dreadfuld was the din
> Of hissing through the hall, thick swarming now
> With complicated monsters, head and tail,
> Scorpion, and asp, and amphisbaena dire,
> Cerastes horn'd, hydrus, and ellops drear,
> And dipsas...

(3) Pag. 57.

È appunto questo carattere di morbositá che distingue le creazioni del poeta inglese, derivando da quella delicata percezione e da quell'analisi acuta delle sfumature psicologiche piú sottili, da quello studio minuto dello sviluppo di ogni sentimento nelle sue fasi piú strane, che ci dánno creazioni cosí enigmatiche e nello stesso tempo cosí profondamente umane. La scienza psicologica di Dante è vasta e penetrante, ma non si indugia nell'analisi minuta di temperamenti singolari [1].

Interessante invece è il parallelo che il Leigh Hunt istituisce col Defoe; il realismo accurato e minuzioso, l'importanza ed il risalto dei particolari, sopratutto la facoltá di dare a scene improbabili l'apparenza del vero, gli ricordano il metodo artistico dell'autore del *Journal of the Plague Year*, e la sua caratteristica maniera di introdurre dettagli derivati da una perspicace osservazione della realtá in un ambiente fantastico [2]. Tuttavia è da osservare che mentre Defoe fonda su questi particolari la magía della sua evocazione estetica, ed è di essi continuamente preoccupato, Dante non li introduce che a quando a quando, e cioè dove egli, pur mantenendosi nel campo dell'immaginazione, sente la necessitá di dare al lettore l'impressione della realtá.

Tali le idee e gli apprezzamenti del Leigh Hunt, idee ed apprezzamenti che possono essere talora erronei, ma che offrono spesso il pregio di quella singolare acutezza che deriva dal considerare un'opera d'arte sotto nuovi punti di vista.

---

(1) A p. 116 egli istituisce un breve paragone fra il Bruto dantesco e lo shakespeariano. « Dante odiava ogni tradimento, specialmente quello verso il capo degli imperatori romani, dimenticando tre cose: che Cesare stesso era colpevole di tradimento verso il popolo romano; che egli, Dante, ha posto Curio nell'Inferno per il consiglio dato a Cesare di attraversare il Rubicone, mentre pone colui che lo ha attraversato fra i buoni pagani; che Bruto era stato educato nella credenza che la punizione di un tradimento come quello di Cesare era uno de' primi doveri. Assai differentemente lo Shakespeare ha trattato l'errore del pensoso, coscienzioso filosofo platonico ».

(2) « Dante has the minute probabilities of a Defoe in the midst of the loftiest and most generalising poetry ». (p. 53).

DANTE E SHELLEY

L'aspirazione estetica comune all'arte dell'Alighieri e dello Shelley consiste nel trasfigurare la natura, — nel rappresentare cioè il paesaggio con maggiore intensitá di luci e di tenebra, nell'accentuar le linee ed i colori, — in modo da suscitare continuamente l'immagine di quel mondo ideale in cui si librava la loro fantasia.

Il desiderio di conoscere piú profondamente l'arte dell'Alighieri, e la tendenza che egli nutriva per la letteratura nostra in generale, indussero lo Shelley, verso il 1817, allo studio della lingua italiana, ch'egli riuscí ad apprendere in modo da poter gustare i nostri autori nei loro idioma originale. Una lettera ch'egli scrisse da Milano a T. L. Peacock, durante il suo viaggio nel 1818, giá ci raffigura il poeta occupato nello studio dell'opera dantesca. Nel crepuscolare bagliore iridescente che piove dalle vetrate gotiche del Duomo di Milano egli andava leggendo la *Divina Commedia* [1], congiungendo in un vasto accordo la maestá del-

---

1) « This cathedral is a most astonishing work of art. The effect of it, piercing the solid blue with those groups of dazzling spires, relieved by the serene depth of this Italian heaven or by moonlight when the stars seem gathered among those clustered shapes, is beyond anything I had imagined architecture capable of producing. The interior ... with its stained glass and massy granite columns overloaded with antique figures, and the silver lamps that burn beside the brazen altar and the marble artwork of the dome give it the aspect of some gorgeous sepulchre »

« Vi è — soggiunge il Poeta — un luogo solitario fra queste navate, dietro l'altare, dove la luce del giorno è fioca e gialla, sotto la vetrata istoriata ed ivi io volentieri mi trattengo a leggere Dante » *Lettera a Thomas Love Peacock*. Milano, 26 aprile 1818. *The Prose Works of P. B. Sh.* ed. by R. Herne Shepherd. London, Chatto and Windus, 1888, vol. II, p. 225.

l'ambiente colla grandezza del pensiero di Dante, evocando in quella penombra, — che i raggi del sole primaverile riuscivano a pena a dissipare, filtrando dai vetri istoriati, screziando gli enormi pilastri di pallide ametiste e di topazi tremuli e fulvi, — le lucide figurazioni e le complesse allegorie che l'Alighieri aveva dipinto colla melodia delle sue rime e colla forza del suo linguaggio.

Questo studio dell'opera di Dante fu probabilmente sintetico nel suo inizio, poiché nella *Defence of Poetry* noi osserviamo che lo Shelley considera essenzialmente il poeta nostro ne' suoi caratteri piú spiccati e nella sua relazione colle vaste correnti letterarie dell'epoca classica e della moderna.

Anzitutto apprezza la sottile e profonda analisi che l'Alighieri ci presenta dei suoi personaggi. L'intima conoscenza dell'anima, la facoltá di esaminare minutamente e riprodurre con energica espressione i movimenti dello spirito, l'abilitá del Poeta nel rivelare con pochi tratti efficaci la psicologia di un carattere, gli facevano considerare Dante non solo come un grande artefice, ma come un filosofo insigne [1]. La trattazione del tèma apparivagli come il frutto d'un intelletto profondamente nutrito di studi filosofici, e per questi studi dotato di una geniale attitudine e di una mirabil larghezza di vedute.

Lo Shelley osserva quindi l'influenza che l'arte dell'Alighieri esercitò sulle tendenze letterarie medievali, l'irradiazione del suo spirito che illuminò ed accese di poetico fervore i piú profondi e sottili ingegni del tempo suo, la sua fulgida apparizione sull'orizzonte dell'arte, « quasi astro precursore di quella fulgente costellazione, che nel sec. XIII effuse la sua luce dall'Italia,

---

(1) « La distinzione tra filosofi e poeti è stata anticipata. Platone era essenzialmente un poeta; — la veritá e la fulgidezza delle sue immagini, e la melodia del suo linguaggio, sono le piú intense che si possano concepire. E que' supremi poeti, che hanno impiegato forme tradizionali di ritmo per l'espressione e l'azione dei loro argomenti, non sono meno capaci di percepire e di insegnare la veritá delle cose, di quelli che hanno tralasciato quelle forme. Shakespeare, Dante e Milton sono filosofi di altissima vigoria ». *A Defence of Poetry* [II, pp. 7, 8].

Vedi ancora II, 32: « La poesia comprende tutte le scienze e ad essa ogni scienza deve essere riferita », asserzione che ben s'accorda al vasto concetto dell'Alighieri riguardo all'arte poetica.

come da un firmamento, sull'oscuritá del mondo ottenebrato [1] ». La poesia di Dante, considerando quanto fosse avanzato il suo pensiero nella contemplazione della vita rispetto a quello dei suoi contemporanei, apparivagli come un ponte sulla corrente del tempo, che con prodigioso arco unisse l'epoca medievale al mondo moderno. « I poeti », dice egli con caratteristica immagine [2], « sono gli specchi su cui si projettano le gigantesche ombre che il futuro getta sul presente ».

Egli considerava questa precocitá del genio dantesco rispetto all'epoca in cui si esplicò, come la meravigliosa manifestazione di una mente preordinata a foggiare gli strumenti dell'arte, onde affidarli, dopo averne dato sublime esempio, alle avide mani de' minori artefici. Egli formò un linguaggio che racchiude il fascino sottile e potente della musica, — l'incantesimo delle melodie, degli accordi, delle cadenze, — ne' suoi ritmi molteplici, nella sonoritá or rude or soave delle sue frasi, nella limpiditá armoniosa del suo endecasillabo, che rifluisce di terzina in terzina, come un fiume sonoro che

scende chiaro giú di pietra in pietra.

Inoltre osserva lo Shelley come il linguaggio formato da Dante possegga, col suo adattarsi docilmente al profondo e talor intricato procedere del pensiero colla vigoria, collo slancio delle frasi, colla robusta e perspicua esposizione dell'idea, la virtú della persuasione.

« Egli radunò e fu il 'congregatore' di questi spiriti magni che presiedettero al risorgimento delle lettere » egli prosegue [3], con-

---

(1) « Dante was the first awakener of entranced Europe; he created a language, in itself music and persuasion, out of a chaos of inharmonious barbarisms. He was the congregator of those great spirits who presided over the resurrection of learning; the Lucifer of that starry flock which in the thirteenth century shone forth from republican Italy, as from a heaven, into the darkness of the benighted world ». *Def. of Poetry*, II, 27.

(2) II, 38; e per il concetto precedente, II, 24, 25.

(3) Vedi ancora *On the Revival of Literature*, I, 420. « In the fifteenth century of the era, a new and extraordinary event roused Europe from her lethargic state, and paved the way to her present greatness ».

« The writings of Dante in the thirteenth, and of Petrarch in the fourteenth, were the bright luminaries, which had afforded glimmerings of literary knowledge to the almost benighted traveller toiling up the hill of Fame ».

siderando, con altri critici, la *Commedia* come la prima e insuperata manifestazione del Rinascimento.

L'idea che il Keats ha espresso nell'inizio dell'*Endymion*:

A thing of beauty is a joy for ever,

lo Shelley svolge nella sua lucida prosa [1]; e questo concetto della perenne emozione che deriva ad ogni successiva generazione da una grande fonte poetica, come da una « fonte di saggezza e di gioia », essenzialmente si dimostra vero applicandolo ai lavori de' massimi ingegni, e specialmente di Dante. Quindi, secondo il suo concetto, la bellezza del poema dantesco non era stata ancor completamente e definitivamente compresa. « Le sue parole », dice egli [2], « sono animate da un intimo spirito: ciascuna è simile ad una favilla, ad un ardente atomo di inestinguibile pensiero; e molte giacciono ancora sotto le ceneri, racchiudendo quella folgore che non ha tuttavia trovato alcun corpo che l'attiri e la ridesti ». Né solamente la meravigliosa vigoria delle espressioni dantesche lo attraeva, ma pur quella leggiadria e quella grazia della frase, che, caratteristica d'ogni artefice toscano, raggiunge nell'Alighieri un fascino singolare; la materiale leggiadria degli artisti greci [3] scoloriva per lui accanto a questa delicatezza di immagini e di linguaggio, delicatezza circonfusa di spiritualitá.

Un confronto ch'egli istituisce fra l'Alighieri e Michelangelo non fa che rivelargli maggiormente la potenza e la grazia del poeta di fronte all'arte del Buonarroti. Se la forza di qualche immagine violentemente delineata lo rende partecipe alcuna volta della vigoria dantesca, il profondo sentimento delle similitudini della *Commedia*, la luminosa leggiadria delle figurazioni simboliche, mancano

---

(1) « Un grande poema è una fonte sempre traboccante di saggezza e di gioia: e dopo che una persona ed un'epoca hanno esaurito tutto il divino fulgore che le loro particolari relazioni li rendono capace di comprendere e gustare, altre ed altre epoche succedono, e nuove relazioni si svolgono, sorgenti di nuovo ed impreveduto godimento estetico ». *A Defence of Poetry*, II, 27.

(2) *A Defence of Poetry*, II, 27.

(3) « Forse Dante ci lasciò immaginazioni di piú grande vaghezza ed energia di quelle che possiamo trovare nell'antica letteratura della Grecia ». *On the Literature and Arts of the Athenians* [II, 40].

quasi totalmente all'opera dell'autore del *David*. « Dove troveremo noi », dice egli in una lettera a Leigh Hunt [1], « l'Angelo che giunge al Purgatorio, simile a Marte quando sorge fra i vapori dell'orizzonte, dove Matelda che va cogliendo i fiori, e tutta la squisita tenerezza, la sensibilitá, nella quale Dante superò ogni poeta fuorché Shakespeare? ». Né forse la vastitá del tèma gradiva interamente allo Shelley, che non ammetteva probabilmente quell'avvicendarsi di tragico e di comico, di volgare e di sublime, che incontriamo nella *Commedia*; ma i singoli episodi parevangli talora freschissime oasi, profumate e luminose nell'aridità delle discussioni e de' ragionamenti [2]. La pittura piú completa dell'immagine ideale di Dante, quale concepita dallo Shelley, è da cercarsi nel *Triumph of Life*, nel tratto in cui una meravigliosa turba d'ombre fatali si aduna nella mistica selva; « tal prodigio », dice il poeta, « è degno d'esser cantato dalla rima

> Di colui che, dall'infime profonditá dell'Inferno,
> A traverso ogni fulgore e per ogni immortale giardino,
> Amore condusse, sereno, — e che ritornò a dire
> Le parole dell'odio e del terrore, e la mirabil novella:
> Come le cose tutte siano trasfigurate, tranne l'Amore;
> Poiché, sordo come il mare, pallido di furore,
> Il mondo non può udire le dolci note che muovono
> La sfera, la cui luce è melodia a chi ama ».
>
> [171-79].

La preferenza dello Shelley riguardo al valore estetico delle tre Cantiche, paragonate fra loro, parrebbe rivolta al Paradiso,

---

(1) Lettera da Livorno [illegible] settembre 1819 [I, 385]: « He [Michelangelo] has been [illegible] the Dante of painting. Let us see if we find some of the gross and strong outlines, which are employed in the few most distasteful passages of the *Inferno*, where shall [illegible] from the [illegible] of the Purgatorio — where Matelda gathering flowers, and all the exquisite tenderdess, and sensibility, and ideal beauty, in which Dante excelled all [illegible] Shakespeare? » — Vi la lettera a T. L. Peacock, 28 feb. 1818, in cui trattando di Michelangelo, osserva: « What is terror without a constrast with, and a connexion with, loveliness? How well Dante understood this secret! »

(2) « Nor could Dante, deficient in conduct, plan, nature, variety, and temperance, have been brought into comparison with these men, but for those fortunate isles, la[illegible] [illegible] temples are to emerge in the misty [illegible] of the dark Ocean » [I, 41].

in cui le immagini radiose, la gemmea colorazione, il perenne fulgore dello sfondo, dovevano particolarmente gradire al suo spirito sí propenso alle vive irradiazioni, agli effetti di luce e di tinte trasparenti. Inoltre egli osserva come, nell'apprezzamento delle Cantiche, i critici piú acuti abbiano invertito il giudizio del volgo [1], ammirando assai piú i pregi dell'ultima parte di quelli delle altre. La terza Cantica gli offriva insuperabili splendori d'arte; quell'ascensione del poeta di stella in stella [2] apparivagli come la piú fulgida manifestazione della poesia moderna.

Altrove, negli scritti del Poeta, non troviamo che una semplice menzione di alcun monumento dantesco [3]; l'accurata descrizione ci rivela però l'interesse che destava in lui, poeta, quel segno visibile del grande fiorentino.

Noi possiamo anzitutto notare, prima di analizzare l'influsso dantesco nello Shelley, quanto profonda fosse l'emozione destata in lui dalla lettura del Poema; la figura del conte Ugolino rimase scolpita nella sua mente, e nella lirica « La Torre della Fame » [4] egli rievocò l'immagine di Dante; la fioritura de' Comuni e la ricchezza e la vitale armonia de' tempi in cui scrisse il Poeta gli fanno dipingere per contrasto con tinte assai fosche l'Italia ch'egli andava allora studiando. « Fra la desolazione di una cittá, che fu

---

(1) « I critici piú acuti si sono giustamente contrapposti al giudizio del volgo, ed hanno invertito l'ordine dei grandi atti della *Divina Commedia*, secondo il grado dell'ammirazione ch'essi accordano all'*Inferno*, al *Purgatorio* ed al *Paradiso* ». *A Defence of Poetry*, II, 24.

(2) « His apotheosis of Beatrice in Paradise is the most glorious imagination of modern poetry ». *A Defence of Poetry*, II, 24; v. pure II, 5. — Un'altra lode al Poeta. osserva A. FARINELLI nell'*Adonais*: « The Pilgrim of Eternity, whose fame | Over his living head like Heaven is bent, | An early, but enduring monument » [XXX].

(3) « I have seen Dante's tomb... The building and its accessories are comparatively modern, but the urn itself, and the tablet of marble, with his portrait in relief, are evidently of equal antiquity with his death. The countenance has all the marks of being taken from his own; the lines are strongly marked, far more than the portraits, which, however, it resembles; except indeed, the eye, which is half closed, and reminded me of Pacchiani. It was probably taken after death ». *Letter to Mrs. Shelley*. Ravenna, Wednesday, Aug. 15, 1821 [II, 344].

(4) « The Tower of Famine ». *The Poetical Works of P. B. S.* ed. by T. Hutchinson. London, Frowde, Oxford University Press, 1908, p. 617. Il Medwin pubblicò nel 1847 (*Life of Shelley*) una sua traduzione del Canto XXXIII dell'*Inf.* dal v. 22 al 75, colle correzioni introdottevi dallo Shelley.

la cuna ed ora è la tomba | di un popolo estinto, cosí che la Pietá | piange sui naufragi dell'onda dell'Oblio, | si aderge la Torre della Fame »; e la figura della torre domina con una strana intensitá sulla mente del Poeta; essa distrugge nella sua fantasia tutti i sontuosi e brillanti edifizi che adornano la cittá, e la ridente fisionomia del paesaggio italico viene ottenebrata dall'oscura mole. La sensibilitá dello Shelley dinanzi all'evocazione delle crudeli vicende che l'Alighieri ha narrate, rimane sí profondamente conturbata, che ogni altra immagine impallidisce o si colora sinistramente sotto l'impero di quell'emozione dolorosa. « I marmorei tetti, i templi dalle porte di bronzo... sono offuscati dalla sua presenza; essi sembrano ritirarsi cosí che il mondo appare desolato [1] ».

Venendo ad osservare gli effetti che lo studio dell'opera dantesca produsse sull'immaginazione e sull'arte dello Shelley, noi dobbiamo anzitutto notare alcun riflesso della prima Cantica nell'*Epipsychidion* e nel *Triumph of Life* [2].

La confusione dello spirito ottenebrato dall'errore che Dante simboleggia colla Foresta amara piú che Morte, viene pure dal poeta inglese [3] paragonata ad una tenebrosa selva. La similitudine dei fioretti che levano e aprono le corolle al primo raggio si rivede, in alcuna guisa modificata, nel *Trionfo* [4]. « E come un giglio chiuso, che il rugiadoso mattino tocca colla bacchetta,

---

(1) Vedi ancora nelle « Lines written among the Euganean Hills » l'apostrofe a Padova, accompagnata dall'accenno alla figura di Ezzelino,

> Padua, thou within whose walls
> Those mute guests at festivals,
> Son and Mother, Death and Sin,
> Played at dice for Ezzelin,
> Till Death cried: « I win, I win! » [236-240].

(2) Benché l'uso della terzina nel *Triumph of Life* e nel frammento *Prince Athanase* si possa ricondurre ad un'influenza dantesca, tuttavia questo metro gli venne suggerito probabilmente dalla lettura de' *Trionfi* del Petrarca, anziché dalla *Commedia*, ed una certa larghezza nella tessitura del verso ci ricorda assai piú gli endecasillabi delle visioni petrarchesche che quelli di Dante.

(3) At length, into the obscure Forest came | The Vision... *Epipsychidion* [321-42].

(4)
> And as a shut lily, stricken by the wand
> Of dewy morning's vital alchemy,
> I rose...
>
> [401-403].

dotata di vital magia, io sorsi... » Il paragone che Dante istituisce tra le anime accorrenti verso il nocchiero infernale e le foglie morte che l'autunno ridona alla terra, può trovare alcun riflesso nel *Triumph of Life*, nella pittura della folla che si accalca prima che giunga il simbolico carro: « Ed una gran fiumana di gente s'affrettava, e tuttavia nessuno parea conoscere dove egli andasse;.. e cosí era portato tra la folla, come attraverso il cielo una delle foglie che a migliaia ricoprono la bara dell'estate » [44-51].

La lugubre discordanza delle diverse lingue, degli accenti d'ira, delle « voci alte e fioche e suon di man con elle », ci vien pur ricordata da un passo di *Julian and Maddalo* (1); un ricordo del Canto XXXIII dell'*Inferno* ritroviamo nella menzione del monte S. Giuliano, in *The Boat on the Serchio*. « Melchiorre e Lionello si erano appartati dalla folla, ed avevano preso dimora alle falde di un verde monte, quel monte di cui il ciglio, frapponendosi, nasconde Lucca all'invidioso occhio del Pisano ». [*Purgatorio*, 36-40] (2).

L'inizio del *Trionfo della Vita* ci richiama alla mente colla sua descrizione del sorger dell'aurora sulla freschezza della campagna primaverile, rallegrata dal canto degli augelli, la « divina foresta » ed il suolo che « d'ogni parte oliva » nell'alba serena; l'idea dell'accompagnamento del *bordone*, su cui intessono le loro acute melodie gli augelletti, è pur presente allo Shelley, tranne che questo monotono basso viene, nel suo poemetto, prodotto dal fragor lontano del mare (3) anzi che dallo stormir delle fronde.

(1) The clap of tortured hands,
Fierce yells, and howlings, and lamenting keen,...
Moans, shrieks,... accosted us.
[215-219].

(2) Si ritrova lo stesso vocabolo « *screen* », come sostantivo, nelle correzioni che il poeta fece alla versione del Medwin, v. 13: « the steep | Ascent, that from *the Pisan is the screen of* | *Lucca* ». Ed in questa lirica: « That hill, whose intervening brow | *Screens* Lucca from the Pisan's envious eye » (39).

(3) ..... and at the birth
Of light, the Ocean's orison arose,
To which the birds tempered their matin lay.
All flowers in field or forest which unclose
Their trembling eyelids... sent
Their odorous sighs up to the smiling air.
(6-14) [*Purg.*, XXVIII, 1-33].

Che questo passo della *Commedia* suscitasse particolarmente l'ammirazione dello Shelley appare dalla traduzione ch'egli intraprese di questo Canto [XXVIII], giungendo sino al v. 51. La versione, che corrisponde esattamente col testo nel numero de' versi, è guasta da parecchie zeppe; vedasi, ad esempio, l'inutile aggiunta al v. 2:

La divina foresta, di cui il fitto, *verde*, vivo tessuto...

ed al v. 34:

mid the glooms | Pierced with my *charmed* eye... (1).

Alcuna volta si nota in lui una tendenza ad accentuar qualche particolare, come nell'epiteto « luccicanti » [*glancing*] apposto a « foglie » (v. 17), in quello aggiunto al lido di Chiassi, « freddo, desolato » [*bleak*], nello splendore attribuito ai « freschi mai », che « costellavano l'ombra quasi notturna [*starred that night*]. Si osservi inoltre la sua omissione del profumo della campagna d'ogni parte olezzante ed il modo in cui viene reso il concetto « scegliendo fior da fiore » [« *gathering* flower *after* flower »].

Lo splendore della visione nell'*Epipsychidion*, nella sua luce vermiglia d'aurora, rivolge il pensiero all'apparizione di Beatrice negli ultimi Canti del *Purgatorio*. « Dalla visione sfolgorava uno splendore simile a quello del Mattino, e la vita raggiava dalla sua presenza attraverso i morti rami, sì che la sua via si stendeva fitta di corolle sotto una volta fiorita; come la Personificazione del Sole questa radiosa figura fluttuava nella grotta » (2). Come Beatrice, la fulgidissima visione appare in una « nuvola di fiori (3) »,

---

(1) V. ancora v. 30, *unconcealing dew*; 42, *painted* and *besprent*; 51, more dear; ed al v. 49 la ripetizione dell'idea del v. 41.

(2) Flashed from her motion splendour like the Morn's,
And from her presence life was radiated
Through the grey earth and branches bare and dead.
[324-326].

(3) So that her way was paved, and roofed above
With flowers...
[327-328].

non salienti dalle mani angeliche, ma sboccianti sui rami e fra l'erbe scolorite, come un'improvvisa primavera.

Il carro alato che, nel *Triumph of Life* [1], procede veloce fra il simbolico corteo, ci fa pensare alla visione del *Purgatorio* ed alla « divina basterna » (*Purg.* ,XXX, 16); e per meglio scolpire il suo concetto e manifestare l'imponente magnificenza del carro nella processione trionfale, lo Shelley [2], come Dante, richiama alla mente del lettore la pompa di un trionfo romano. Nello stesso poemetto la figura luminosa che cammina sulle acque del fiume e procede quasi scivolando sul liquido specchio, rammenta la figurazione dantesca, quando il Poeta viene portato da Matelda alle acque del sacro rivo e trascinato nelle onde obliviose; questa virtú d'oblio che Dante ripone nelle pure acque di Lete viene dallo Shelley attribuita al movimento ritmico della simbolica figura [3].

Il rio, che colle sue piccole onde, « piegava l'erba ch'in sua ripa uscío », ci è ricordato dal ruscello che percorre la foresta primaverile nel *Trionfo della vita*. « E dalla caverna usciva un gentil ruscelletto, di cui l'acqua, limpida come l'aria, col suo calmo sfiorare piegava la molle erba, ed inumidiva gli steli ». Anche

---

(1) So came a chariot on the silent storm
Of its own rushing splendour...
The shapes which drew it in thick lightnings
Were lost; I heard alone on the air's soft stream
The music of their ever-moving wings.
[II, 86-98].

(2) (v. 110 e sgg.) « Tal sembrava il gaudio, | come quando ad incontrare l'appressarsi di alcun duce vincitore, | Roma imperiale mandava il suo vivente mare di popolo | dal Senato e dal Teatro... Né mancava qui l'esatta somiglianza | di un corteo trionfale, poiché ovunque | il carro si dirigeva, una moltitudine prigioniera | era spinta a seguirlo »; e Dante:

Non che Roma di carro cosí bello
rallegrasse Affricano o vero Augusto,
ma quel del Sol saria pover con ello...
[XXIX, 115].

(3) « Essa scivolava lungo il fiume... e sembrava in parte camminare sulle onde, in parte scivolare nell'aria... ed i suoi piedi movevano ad un ritmo novello e tuttavia dolce... Ed i suoi passi, non meno che la dolce melodia a cui essi movevano, sembravano col loro ritmo cancellare i pensieri di colui che guardava; e tosto tutto ciò che era, sembrava come se mai non fosse stato » (363-388).

la chiaritá dell'acque [1] si riscontra nel ruscello della visione simbolica, trasparente « come limpido aere ». La similitudine tratta dal turbinio del pulviscolo atmosferico nel raggio solare per rappresentar con evidenza l'affollarsi delle innumerevoli ombre [2], trova un parallelo nel paragone dantesco del *Par.*, XIV, 112.

> Cosí si veggion qui diritte e torte,
> veloci e tarde, rinnovando vista,
> le minuzie de' corpi, lunghe e corte,
> moversi per lo raggio...

E l'impressione di luce si vasta e profonda che Dante ha tentato di renderci col « miro gurge »,

> Riprofondavan sé nel miro gurge,
> [*Par.*, XXX, 68].

ci viene in alcuna guisa ricordata dal *chasm of light* (104), che lo Shelley ci descrive nelle *Lines written among the Euganean Hills*, rappresentandoci lo sfondo infocato e radioso dell'aurora su cui si disegna Venezia, quasi evanescente in quell'abbagliante fulgore.

Quel singolare stato d'animo, in cui le percezioni acquistano una straordinaria intensitá, in cui la tristezza e il dolore diventano dominatori assoluti dello spirito, quel tumulto di presentimenti e di angosce, a pena interrotto da visioni radiose, quell'esaltazione dello spirito che noi incontriamo nella *Vita Nuova*, hanno alcuna affinitá colla crisi psicologica analizzata dallo Shelley nell'*Epipsychidion*, come egli stesso ebbe ad osservare; strana, sottile psicologia che non s'incontra che assai di rado nelle analisi lette-

---

(1) Tutte l'acque che son di qua piú monde
parrieno avere in sé mistura alcuna
verso di quella che nulla nasconde.
[*Purg.*, XXVIII, 28].

...whose water, like clear air...
[315].

(2) ... the crew
Seemed in that light, like atomies, to dance
Within a sunbeam.
[*Triumph of Life*, 445].

rarie, come di rado s'incontra nelle pitture l'espressione complessa delle figure leonardesche. « L'autore di questi versi », dice lo Shelley nella prefazione all'*Epipsychidion*, « morí a Firenze, mentre si accingeva ad un viaggio ad una delle piú selvagge isolette delle Sporadi... La sua esistenza fu singolare, meno per le romantiche vicissitudini, che per l'ideale tinta che la sua vita ricevette dal suo carattere e dai suoi sentimenti. Il presente lavoro, come la *Vita Nuova* di Dante (1), è sufficientemente intelligibile ad una certa classe di lettori senza la storia reale delle circostanze alle quali si riferisce; per una classe di lettori esso sará sempre incomprensibile, a causa della mancanza di un comune organo di percezione per le idee di cui tratta ».

E la traduzione che egli ci ha lasciato del Sonetto XXXII del *Canzoniere* prelude in alcun modo a quella peculiare comprensione dell'opera dantesca, che ebbe la sua principale espressione nelle pagine di Dante Gabriele Rossetti, e che considera lo spirito dantesco in ciò che esso ha di piú romantico e di piú fantastico. Cosí quelle *charmed sails*, « incantate vele », aggiungono alcunché dell'immaginosa poesia dei romanzi cavallereschi al semplice fraseggiar dell'Alighieri:

« Guido, vorrei che Lapo, tu, ed io, guidati da alcun forte incantamento, potessimo ascendere sopra una magica nave, di cui le incantate vele si volgessero ai venti secondo il voler nostro ». Si noti quanto insiste il Poeta sull'incantesimo, adattando l'epiteto di *magico* al vascello, alle vele. Inoltre col part. *Led* l'idea assume una maggior grazia ed evidenza, se non forza maggiore; in generale la versione shelleyana conserva la fluida andatura del sonetto trecentesco (2).

---

(1) Vedi anche in *Defence of Poetry*, II, 24: « His *Vita Nuova* is an inexhaustible fountain of purity of sentiment and language ». V. A. KRODER, *Studien zu Shelley's Epipsychidion. Englische Studien*, XXVIII, 3. — R. ACKERMANN, *Quellen, Vorbilder, Stoffe zu Shelley's poetischen Werken*. 1890, pp. 18-24.

(2) Ricordiamo pure l'adattamento ch'egli fece dell'ultima terzina del son. XI della *V. N.* [V. PAGET TOYNBEE, *op. cit.*, II, 215-230]. Vedi ancora la traduzione del sonetto di Guido Cavalcanti:

I' vegno 'l giorno a te infinite volte.

La traduzione della prima Canzone del *Convito* venne pubblicata nelle *Relics of Shelley*, nell'edizione curata dal Garnett (London, Moxon, 1862). L'*Epipsychidion* si inizia con una stanza, che, dice il Poeta, « is almost a literal translation from Dante's famous *Canzone*:

Voi, ch'intendendo il terzo ciel movete... »

La prima Canzone del *Convito* lo aveva quindi vivamente colpito, e specialmente quel timore di non essere compreso per l'elevatezza e la singolaritá del pensiero rispondeva ad un suo analogo stato d'animo; ed è il Commiato che egli prepone alla sua sottile analisi psicologica:

Canzone, i' credo che saranno radi...
My Song, I fear that thou wilt find but few...

L'elegante vigoria dell'espressione dantesca va però in gran parte perduta nella versione, poiché nel verso shelleyano

Of such hard matter dost thou entertain

scorgiamo un riflesso dell'idea, non dell'alta musicalitá del verso dantesco:

Tanto la parli faticosa e forte,

non venendo resa, per la trasposizione del « forte », su cui s'appoggia l'endecasillabo, la gagliardia della frase. Inoltre, l'aggiunta di quel *base* [vili], rinforzato ancora da *dull*, nel 5° verso (1), guasta la cortesia, sia pur alquanto altezzosa, dell'atteggiamento dantesco. Oltre a ciò troppo imperioso appare quell'*own* del verso di chiusa invece del « ponete mente » (2).

Coll'approfondirsi della sua conoscenza della letteratura nostra, lo Shelley veniva sempre piú ad apprezzare l'influsso che sullo

(1) Onde, se per ventura egli addiviene,
che tu dinanzi da persone vadi,
che non ti paian d'essa ben accorte...
Whence, if by misadventure, chance should bring
Thee to *base* company (as chance may do)
Quite unaware of what thou dost contain...

Vedi la traduzione di questa Canzone nelle *Poet. Works*, ed. cit., pp. 718-9.

(2) And *bid* them *own* that thou art beautiful.

sviluppo della poesia inglese aveva esercitato il genio italico; tanta maggiore importanza veniva quindi ad acquistare per lui la figura di Dante, che risplendeva sulla soglia del Rinascimento come un astro prodigioso, onde non solo sul Petrarca e sugli autori italiani doveva effondersi una viva luce, ma pur anche sul Chaucer e sui minori poeti della Rinascenza inglese. « Dalla Rinascenza italiana Chaucer prese ispirazione », dice lo Shelley [1], « e l'edifizio della letteratura inglese è fondato su materiali italici ».

BIBLIOGRAFIA

R. Ackermann. *Quellen, Vorbilder, Stoffe zu Shelley's poetischen Werken*, 1890. (Münchener Beiträge zur romanischen und englischen Philologie).

— *Shelley in Frankreich und Italien.* (Englische Studien, xvii, 1892).

— *P. B. Shelley.* Dortmund, Ruhfus, 1906.

G. Biagi. *The last days of P. B. Shelley.* Fisher Unwin, 1898.

Chevrillon. *La nature dans la poésie de Shelley*; in « Études anglaises ». Hachette, 1901.

W. Cory. *Shelley's Classics.* — *Shelley-Society.* [Academy. April, 5, 1890].

E. Dowden. *Life of P. B. Shelley.* London, Trübner, 1896.

H. Druskowitz. *P. B. Shelley.* Berlin, Oppenheim, 1884.

Edinburgh Review. *Italian Influence on English Poetry.* January 1896.

Ch. Grant. *Della influenza di Dante sulla poesia inglese contemporanea.* — *Rassegna settimanale*, 1881. Aprile, vii, 266.

A. H. Hallam. *Oration on the influence of Italian works of imagination on the same class of compositions in England. In « Remains in verse and prose ».* London, 1863.

R. Kassner. *Über englische Dichter und Maler im 19. Jh. (Blake, Shelley, Keats)...* Diederichs, 1900.

A. Kroder. *Studien zu Shelley's Epipsychidion.* Englische Studien, xxviii, 3.

---

(1) *A Defence of Poetry*, ii, 27.

L. O. Kuhns. *Dante's influence on Shelley*. Modern Languages Notes. 1898, June.

A. B. Mac Mahan. *With Shelley in Italy*. London, Unwin, 1907.

E. Marshall. *The study of Dante in England*. Notes and Queries, 7a serie, XI, 171.

E. Pelham. *A study of Shelley with special reference to his nature poetry*. Toronto, Briggs, 1900.

F. Rabbe. *P. B. Shelley*. London, Ward, 1888.

H. Richter. *P. B. Shelley*. Berlin, Felber, 1898.

H. S. Salt. *P. B. Shelley*. New Jork, Scribner, 1896.

P. B. Shelley. *Epipsychidion und Adonais. Mit Einleitung und Anmerk. hrsg. von R. Ackermann*. Berlin, Felber, 1900.

— *The Poetical Works, ed. with textual notes, by T. Hutchinson*. (Oxford Edition). London, Frowde, 1908.

— *A Defence of Poetry, ed. with introd. and notes by A. S. Cook*. Boston, 1891.

J. M. Stuart. *England's literary debt to Italy*. In « Fraser's Mag. ». LX, 697.

H. Sweet. *Shelley's Nature Poetry*. (*Shelley Society's Papers*. Vol. I, parte II).

A. Valgimigli. *Il culto di Dante in Inghilterra*. — « Giornale dantesco ». Anno VI, 1.

SHELLEY E PETRARCA

I

Durante la sua dimora in Italia lo Shelley, come ci risulta dalle sue lettere al Peacock, ai Gisborne, al Godwin, andava approfondendosi nella comprensione dello spirito della letteratura nostra, e ritrovava le caratteristiche sue tendenze ad un'arte simbolica riflesse lucidamente nell'opera di parecchi nostri poeti. Dante e Petrarca, considerati piuttosto nella loro evidenza di rappresentazione, nella loro « melodia pittrice », che nelle loro filosofiche disquisizioni o nelle sfumature psicologiche, l'attrassero in particolar modo, e le loro allegorie trovarono un'eco profonda nell'anima del poeta inglese, i cui ideali estetici offrivano alcun punto di somiglianza con quelli de' nostri grandi trecentisti.

Già nel *Prometeo* la forma simbolica aveva preso il sopravvento sulla descrizione pura; ma nel *Trionfo della Vita* l'allegoria regna sovrana, liberata pur anco dalle pastoie del mito, che nel dramma lirico teneva una parte notevole nel determinare alcuna delle figurazioni, e, in parte, lo svolgimento dell'azione; non v'è dubbio che le visioni del lirico nostro esercitarono, assieme agli ultimi canti del *Purgatorio*, un'influenza decisiva sull'ideazione e sulla forma di questi frammenti shelleyani.

La poesia del Petrarca possedeva per lui non solo una potenza quasi d'incantesimo per la sua musicale dolcezza [1], ma ancora

(1) « I trovatori provenzali precedettero il Petrarca, i cui versi sono come incantesimi... ». SHELLEY'S, *Prose Works*, ed. by R. H. Shepherd. London, Chatto and Windus, 1888, vol. II, 23.

la facoltá d'ingentilire l'animo e di elevare, mediante lo spettacolo di un'arte cosí sapiente e cosí raffinata, lo spirito del lettore. Con Dante, collo Shakespeare, condivide questo dono sublime il maggior lirico nostro [1]. « Il tenero e solenne entusiasmo del Petrarca », dice lo Shelley [2], caratterizzando quella particolare aura poetica che spira pur ne' sonetti meno riusciti del *Canzoniere*, « è assai differente dalla maniera poetica dell'Ariosto. L'Ariosto è cosí crudele...; dov'è la gentil serietá, la sensibilitá delicata, la calma e sostenuta energia, senza la quale non vi può essere vera grandezza? Come differente dal tenero e solenne entusiasmo del Petrarca o pur dalla delicata sensibilitá del Tasso ».

Ma non solo il profondo sentimento della natura e la sua tendenza alla musicalitá della forma lo rendevano un fervido ammiratore ed uno squisito intenditore della lirica petrarchesca, ma il particolare stato d'animo proprio del Petrarca e la sua complessa psicologia lo attiravano con un fascino singolare, manifestandogli una nuova e piú sottile sensibilitá, per cui egli sarebbe andato invano indagando nella letteratura classica. Nei *Versi scritti fra i Colli Euganei* egli ci ha lasciato descritta la sua emozione nel visitare i luoghi testimoni degli ultimi anni e della morte del poeta.

Come lo spirto d'Omero ancor dimora
Presso le sorgenti affievolite dello Scamandro,
Come la potenza dello Shakespeare divino

---

(1) *A Defence of Poetry*, p. 30.

(2) *Lettera ai Gisborne*, 10 luglio 1818, vol. II, p. 230.

In una lettera a Mrs. Gisborne (da Firenze, 16 novembre 1819) egli vien citando un passaggio del Calderon, del quale autore egli stava intensamente occupandosi e che lo attirava pel vigor tragico come per la melodica soavitá de' metri, e lo mette a paragone colle migliori liriche del nostro, senza tuttavia dar la palma all'autore del Canzoniere. « Io vi trascrivo un passaggio da « La Cisma de Ingalaterra »; vi è alcunché in Petrarca piú bello di questa seconda stanza?

« Allí, el silencio de la noche fria,
el jazmin, que en las redes se enlazaba,
el cristal de la fuente que corria,
el arroyo que á solas murmuraba,
el viento que en las hoyas se movia,
el aura que en las flores respiraba... »

(Il passo è tolto dalla « Jornada primera », « Escena IV »; parlata di Don Carlos).

Empie l'Avon ed il mondo di una luce
Simile all'onnisciente forza spirituale di cui
Egli fu esempio fra i mortali,
Come l'amore dall'urna del Petrarca
Raggia ardente fra que' colli,
Lampada inestinguibile per cui il cuore
Può contemplare creature sovrumane; — tale tu sei,
Spirito possente... (1).

Accanto all'Alighieri, che illuminava gloriosamente il secolo decimoquarto colla sua molteplice attività, lo Shelley collocava il lirico di Valchiusa (2), come colui che aveva apportato una profonda cultura umanistica ed un delicato sentimento d'arte nell'epoca medievale, ed aveva con ciò cooperato potentemente al rinnovamento delle lettere.

La forma adottata dal Petrarca per la significazione de' suoi concetti morali gli si presentava in questo momento assai adatta per l'espressione de' suoi ideali estetici. Lo Shelley abbisognava di una forma poetica acconcia ad esporre le sue idee filosofiche, e già aveva usato a tal uopo il dramma lirico, il poemetto in *blank verse* [*Alastor*, *Epipsychidion*], il polimetro [*Queen Mab*]; ma la visione allegorica espressa nella terzina parevagli ora veicolo adatto ad esprimere le sue simboliche fantasie, permettendogli questa forma di sfoggiare in tutto il suo splendore la ricchezza della sua immaginazione, fascino precipuo dell'arte sua (3). Questa tendenza alla forma allegorica sorgeva spontaneamente in un individuo, nel quale, dice il Chiarini (4), « tutte le circostanze della vita attestano come la poesia, la visione, l'idealismo, fossero,

(1) *Poet. Works of P. B. Shelley*; ed. by T. Hutchinson. Oxford University Press, 1908, p. 552, vv. 194-204. — V. ancora la lettera da Este (8 ott. 1818): « Behind us here are the Euganean hills,... with Arquá, where Petrarch's house and tomb are preserved and visited »; e nelle *Prose*: « Forse nulla è stato scoperto nei frammenti dei lirici greci equivalente alla sublime e cavalleresca sensibilità del Petrarca ». *Arts of the Athenians*, vol. II, 41.

(2) « Gli scritti di Dante nel sec. XIII, e quelli del Petrarca nel XIV furono i lucidi luminari che offrirono bagliori di scienza letteraria al viaggiatore quasi perduto nella notte, e che s'affaticava a salire il colle della Gloria ». *Op. cit.*, vol. I, p. 420.

(3) V. la sua definizione in *A Defence of Poetry*: « Poetry, in a general sense, may be defined to be the expression of the imagination ». *Prose Works*, p. 1.

(4) G. CHIARINI, *Studi e ritratti letterari*. Livorno, Giusti, 1900, p. 76.

piú che un bisogno dello spirito, il principale elemento costitutivo dell'esser suo ». E, come nel Petrarca, specialmente nella sua piú tarda etá, l'immaginazione era venuta ad assumere un'importanza preponderante nella sua vita spirituale [1], cosí nella mente dello Shelley tutto prendeva il valore di simbolo, l'universo si trasformava in una vasta allegoria. In questa contemplazione intensa gli oggetti tutti si rivestono di una significazione; la luce, i fiori, l'ombra e le nubi acquistano il senso di ammonimenti, parlano all'artista un elevato linguaggio; sembra che il mistero del loro silenzio sia dischiuso al poeta, e che essi acquistino un'eloquente espressione, la facoltá meravigliosa di significare la loro verace essenza.

« Io vidi il ghiaccio e lí presso la rosa »

ci dice sentenziosamente il Petrarca; e lo Shelley al vento d'autunno:

« Scatter, as from an unextinguished hearth
Ashes and sparks, my words... O Wind,
If Winter comes, can Spring be far behind? ».

[*Ode to the West Wind*, v].

Il loro stato psicologico offre molti punti di rassomiglianza, e se il poeta inglese non è corroso dalla sottile melanconia del lirico nostro, se è immune dal suo vano sentimentalismo, tuttavia in questa sua tendenza simbolica ed allegorica assai gli si avvicina. La tendenza allegorica delle teorie estetiche del Petrarca è chiaramente significata dal Körting: « La poesia doveva, secondo la sua opinione, essere interamente allegorica e servire a scopo morale »; lo Shelley pure nota quest'efficacia educatrice di cui son capaci le finzioni inventate dai poeti: « L'immaginare quale sarebbe stata la condizione morale del mondo se Dante, Petrarca, Shakespeare, Calderon non fossero mai esistíti, supera ogni fantasia ». Oltre questa spontanea tendenza del Petrarca all'espressione simbolica, giova osservare col Körting come l'ambiente poetico,

---

(1) « Tutto converge nell'immaginazione, tutto gli si offre come un sensibile: il pensiero e il sentimento sono in lui contemplazione estetica, bella forma ». F. De Sanctis, *Storia della Letteratura italiana*. Napoli, Morano, 1892, I, p. 277.

dominato appunto dall'allegoria, lo incitasse maggiormente a trattare una simile forma d'arte. « Inoltre egli viveva, per così dire, nell'atmosfera dell'allegoria; l'arte poetica del suo tempo era profondamente allegorica ». Nota ancora come pure all'estero fosse in onore questa forma; in Francia « herrschte der von Allegorie geradezu strotzende *Roman von der Rose* »; in Inghilterra « hatte die Allegorie durch William Langley's *Piers Ploughman* die unbestrittene Vorherrschaft auf dem poetischen Gebiete errungen »[1]. Per lo Shelley questa propensione alla forma allegorica, che si manifesta nelle figurazioni del *Prometheus Unbound*, nella *Sensitive Plant*, nella *Queen Mab*, veniva aumentata da quello studio de' classici greci ed italiani a cui l'epoca sua, per riflesso del precedente periodo, intendeva con tanto ardore. Questa tendenza classica, quest'aspirazione verso l'ideale estetico de' Greci e de' Latini, verso la perfezione formale, la simmetria della composizione, la proporzione delle varie parti, quest'aspirazione, spiccatissima nel sec. XVIII sin verso l'ultimo quarto del secolo, e dominatrice inconcussa, con risultati assai discutibili, dell'indirizzo letterario, permane pur nello scorcio del Settecento e nei primi decenni del sec. XIX. Come gli stessi poeti romantici non fossero ostili a questo movimento classico ha dimostrato il Brandl[2], notando che i *Vorromantiker* talvolta pur seguirono nelle loro produzioni gli autori classici. « Chatterton copiò, Cowper tradusse Omero; le satire di Mathias e di Gifford rinnovarono la *Dunciad*, la poesia didattica di Rogers rispecchiava l'*Essay on Man*, Landor scrisse la sua poesia giovanile *Gebir* in stile vergiliano, e pur la cominciò in latino. Non è per puro capriccio che Byron era entusiasta di Pope, né per puro caso Byron morí in Grecia, Shelley

---

(1) « Der Dichtung sollte nach seiner Meinung durchaus allegorisch sein und moralischen Tendenzen dienen ». *Petrarca's Leben und Werke*. Leipzig, Reisland, 1878, p. 651. — Riguardo al carattere moraleggiante del poemetto dello Shelley v. JOHN ADDINGTON SYMONDS: « The *T. o. L.* is composed in no strain of compliment to the powers of this world, which quell untameable spirits, and enslave the noblest by the operation of blind passions and inordinate ambitions. It is rather a pageant of the spirit dragged in chains ». *Shelley*, London, Macmillan, 1909, p. 170.

(2) A. BRANDL, *Coleridge und die englische Romantik*. Berlin, Oppenheim, 1886, p. 235.

e Keats si spensero in Italia ». Vi è latente nello spirito inglese questa tendenza allo studio ed all'imitazione dell'arte classica, che si manifesta non solo nella letteratura brittanica, cosí compenetrata di influenze italiche, ma pur nell'arti plastiche con Inigo Jones, Wren, Flaxman, Gibson, Tadema.

Parallelamente all'influsso petrarchesco agiva nello Shelley quell'indirizzo fantastico, quella « Träumerei », che il Coleridge con *Kubla Khan* aveva introdotto nella lirica romantica (1), e da questa corrente appunto deriva quel selvaggio splendore, quell'originalitá d'immagini che, rendendo la sua allegoria piú vicina allo spirito moderno, la discosta dalla maniera petrarchesca, da quella sapiente simmetria, da quella levigatezza di espressione, da quella luciditá sí elaborata e sí fredda de' *Trionfi*, infondendo un novello spirito nelle sue terzine.

II

Verso il finir dell'aprile del 1822 lo Shelley colla famiglia Williams venne ad abitare sulla baia di Lerici la villa Magni (ora Maccarini) non lontana dal villaggio di S. Terenzo. In questo soggiorno furono composte le terzine del *Trionfo della Vita* (2), il cui classicismo poté essere determinato da una triplice influenza: dal carattere del paesaggio da cui lo Shelley ritraeva le sue brillanti immagini, paesaggio dalle linee armoniose, dalle tinte soavi di un luminoso quadro di Claudio Lorenese; da' suoi studi sulla poesia italiana, che, intrapresi a Londra sin dal

(1) A. Brandl, *op. cit.*, p. 189. « Für uns ist Kubla Khan ein lyrisches Landschaftsmärchen..... Darum hat Shelley manche Seltsamkeit daraus entlehnt »; e ancora: « Darum haben Byron, Shelley und Keats sich selbst so gern wilden Visionen hingegeben, sie bedeutsam aufgezeichnet, (z. B. « Dunkelheit », « Vision des Meeres », « Auf einem Traum »), in vollem Ernste zu weissagen versucht und ausdrücklich die Wahrheit des Traumblickes über die des wachen gesetzt ».

(2) A. B. Mac Mahan, *With Shelley in Italy*. London, Fischer Unwin, 1907, p. 260. — Questi poemetti sono le ultime e non meno radiose corolle della grande fioritura. L'opera dello Shelley venne interrotta dalla morte, e breve tempo innanzi alla sua morte compiva il Petrarca il suo poemetto allegorico; v. Körting, *op. cit.*, p. 651.

1813 [1], venivan acquistando una maggior profondità, permettendogli una più intima comprensione del nostro stile; dall'influsso infine di Leigh Hunt, che molte ore aveva passate sulle pagine de' nostri maggiori poeti, e, sia co' suoi lavori, sia colle conversazioni, era venuto divulgando fra i suoi numerosi amici i pregi della nostra letteratura, specialmente infervorato della *Divina Commedia* e dei poemi epici e cavallereschi del Rinascimento. Nell'azzurra calma della baia di Lerici, nel battello « Ariel », ch'egli ed il Williams si eran fatto costrurre, andava componendo queste sue terzine [2], in cui troviamo adunate quelle immagini luminose, quegl'iridescenti riflessi, que' fulgori profondi che l'ambiente gli suggeriva.

Venendo ad analizzare ed a confrontare le due allegorie noi osserviamo che entrambi i poeti sono colti da un rapimento, mentre riposano sopra un florido prato, e che una mirabile visione simbolica si svolge, scintillante di luci gemmee o turbata da foschi presagi, da sinistre apparizioni, nella loro mente estatica.

> Ivi, fra l'erbe, giá del pianger fioco,
> Vinto dal sonno... (3)

« Io distesi le mie membra stanche sotto il grigio tronco, | che un vecchio castagno protendeva attraverso l'erta | del verde Apennino... (24-26).

« Ed io sedeva su quel declivio erboso, | sotto quel ramo... » (36).

La visione si presenta ad essi avvolta in uno splendore meraviglioso, che talora s'offusca alquanto e talora s'avviva di aurei raggi e di piú puro ardore.

(1) « Infine nel maggio del 1813 egli si stabilì in Londra e qui incominciò una più calma esistenza, coltivando studi di storia e di filosofia e leggendo autori italiani ». R. Wülker, *Geschichte der engl. Lit.* Leipzig, Bibliogr. Institut, 1906, p. 539.

(2) G. Brandes, *Die Hauptströmungen des neunzehnten Jahrhunderts.* Leipzig, Barsdorf, 1886. (*Die Naturalismus in England*). « Il *Trionfo della Vita* egli compose in parte sul terrazzo della sua villa in Lerici, in parte nel suo battello, nel caldo soffocante e nell'arsura ». p. 249. — v. E. Williams, *A companion of Shelley and Byron in 1821 and 1822.* E. Mathews, 1902. G. Biagi, *The last days of P. B. S.* Fisher Unwin, 1898. — v. pure *Preface by Mrs. Shelley to the Posth Poems. (1824)* [*Poet. Works*, ed. cit., p. xv]. — Trelawney, *Recollections of the last Days of Shelley and Byron.* London. 1858. Bleibtreu, *Geschichte der englischen Literatur im 19. Jahrh.* Leipzig, 1887, p. 119.

(3) *Trionfo d'Amore*, I, 10. *Le Rime di F. P.*, pubb. da A. Marsand, Padova, 1[illegible]

[illegible]

Vinto dal sonno, vidi una gran luce. — [*ib.*, 11].

« La mia fantasia fu assorta in un'estasi strana, | che non era sonno, poiché l'ombra che esso spargeva | era così diafana, che la scena chiaramente vi traspariva, | come quando un velo di luce è disteso sulle colline, al tramonto, ed esse appaiono nel bagliore » (29-33).

Il rapido diffondersi dei raggi solari, l'infiammarsi quasi repentino del cielo alla luce dell'aurora, viene accennato da entrambi, nell'inizio del poemetto dallo Shelley, nell'inizio del *Trionfo del Tempo* dal Petrarca.

Dell'aureo albergo, con l'aurora innanzi
Sí ratto usciva 'l Sol cinto di raggi,
Che detto aresti: E' si corcò pur dianzi (1-3).

« Ratto, come uno spirito che si affretta al suo ufficio | di luce e di bontá, il sole balzò fuori | rallegrandosi nel suo splendore » (1-3).

È primavera quando appare al Petrarca il suo allegorico trionfo, e nella ridente freschezza dell'aprile si svolge la visione che il Rousseau descrive al poeta:

Scaldava il Sol giá l'uno e l'altro corno
Del Tauro (1, 4).

« Nell'aprile | quando tutte le cime della foresta incominciavano ad ardere | di un verde fuoco, commosse dall'azzurro cielo | della giovine stagione... » (308-311).

Una figura luminosa brilla subitamente innanzi al loro sguardo interiore; un carro trionfale la conduce tra una folla abbagliata e fremente:

Vidi un vittorioso e sommo duce,
Pur com'un di color, che 'n Campidoglio
Trionfal carro a gran gloria conduce (*ib.*, 13-15) (1).

« Come la recente luna, quando la sua candida conca vibra nell'aria vermiglia, sui limiti della notte che giá il sole rischiara..., cosí venne un carro sul silente turbine del suo stesso impetuoso splendore » (79-87).

---

(1) V. anche v. 23: *Sovra un carro di fuoco*; « the cold bright car » (434).

Il pensiero di entrambi ritorna all'antico fasto romano per render l'immagine della maestá della scena:

« Come quando, ad incontrar l'arrivo di alcun conquistatore, Roma imperiale mandava il suo vivente mare dal Senato, dal Foro, dal Teatro » (112-114).

Queste simboliche figure procedono tra una folla di prigionieri; il loro trionfo ride sullo strazio delle genti che fluttuano attorno al lucido carro:

D'intorno innumerabili mortali,
Parte presi in battaglia, e parte uccisi,
Parte feriti di pungenti strali (*ib.*, 28-30).

« Ed una grande fiumana di gente si affrettava all'intorno; numerosi come le zanzare nel raggio vespertino, essi accorrevano... » (44-47).

« Nè mancava qui l'esatta similitudine di un trionfale corteo, poiché ovunque il carro si dirigeva, una moltitudine prigioniera veniva colá spinta » (117-120).

« E altri seguivano, con esultante inno, il carro ed i prigionieri colá avvinti » (456-457).

Mentre i poeti contemplano la splendente e dolorosa apparizione, un'ombra esce dalla turba ed entra con loro in discorso, ed essi vanno ragionando sulle cose vedute.

Un'ombra alquanto men che l'altre trista
Mi si fe' incontro e mi chiamò per nome (*ib.*, 41).

« Accorato per quel triste corteo, | io dissi quasi parlando a me stesso: « Che cosa è questa? | Cos'è quella figura entro quel carro?... »

« Ma una voce rispose: « La Vita! » Io mi volsi e riconobbi che ciò ch'io pensava un'antica radice contorta, sul fianco del colle, era invero uno di que' delusi mortali » (176-184).

Quest'ombra si presenta in atto di conforto e si dichiara al poeta:

. . . . . Ma vero amico
Ti sono, e teco nacqui in terra tosca [*ib.*, 47].

« Prima ch'egli potesse proseguire, io gridai: Chi sei tu? — « Prima della tua memoria, io fui commosso dal terrore, dall'affetto, dall'odio, dal dolore » [198-200].

Il Petrarca interroga il cortese personaggio sulla turba che mestamente si affolla attorno al carro e procede silenziosa:

. . . . . Il dimandai:
« Dimmi, per cortesia, che gente è questa? » [*ib.*, 66].

E lo Shelley chiede alla trista figura ischeletrita:

« Chi sono quelli incatenati al carro? » I saggi, i grandi, gli indimenticati, — quelli che portarono mitre, elmi e corone, o ghirlande di luce...

Piú oltre dice il Petrarca,

Se vinse il mondo, ed altri han vinto lui (*ib.*, 92),

ed il poeta inglese, notando nella folla un prigioniero col capo abbassato, colle mani avvinte dalle catene, interroga la sua guida.

« Egli cercò di vincere il mondo », risponde questa, « e perdette tutto quanto esso conteneva di grande » (217).

La figurazione de' corsieri alati, che fanno risuonare gli eterei spazi col loro rapido volo, compare in entrambi, piú definita e adorna di viva colorazione [*purpuree penne*] nel Petrarca, piú vaga e fuggevole nello Shelley.

Seguimmo il suon de le purpuree penne
De' volanti corsier (IV, 94).

« Le forme degli esseri che traevano il carro erano confuse, perdute in un fitto lampeggiare; io udiva solo sulla morbida corrente dell'aria la musica delle loro ali sempre in movimento » (96-98) (1).

La visione si svolge nella loro fantasia accesa, mentre il mattino di primavera effonde la sua freschezza, i suoi canti d'acque e d'augelli, i suoi profumi selvaggi attorno ad essi.

E rimbombava tutta quella valle
D'acque e d'augelli (*ib.*, 121).

« Ed io udiva gli augelli, le fontane e l'oceano tener dolci discorsi, musicalmente, nell'aria inebbriata, e quindi una visione nella mia mente si svolse » (37-40).

Il paesaggio petrarchesco, ridente di verzura, percorso da limpide acque, tutto fragrante nell'alba di primavera, doveva riu-

(1) Altrove, nel *Prometheus Unbound*, egli ha illuminato di piú sfarzosi colori la sua visione: « Nella purpurea notte, io vedo carri tratti da destrieri dalle ali iridescenti [rainbow-winged], che galoppano sui foschi venti. — v. H. SWEET, *Shelley's Nature Poetry*, in *Shelley Society's Papers*, 1891.

scir caro allo Shelley, che pur tendeva ad una natura idealizzata, che rispondesse armoniosamente al suo sentimento e s'accordasse al carattere del suo pensiero.

> Rivi correnti di fontane vive,
> E 'l caldo tempo su per l'erba fresca,
> E l'ombra folta, e l'aure dolci estive (*ib.*, 124-126).

« E dalla grotta usciva un gentil ruscelletto, di cui l'acqua, come limpida aria, nel suo calmo sfiorare piegava l'erba morbida, e teneva perennemente freschi gli steli de' soavi fiori, ed empiva il boschetto di armonia » (314-318).

La visione apparve allo Shelley mentre era in uno stato di estasi, non di sonno:

> When a strange trance over my fancy grew
> Which was not slumber [29];

ma egli ci dice come il Rousseau fosse immerso nel sonno, quando gli apparvero le simboliche figurazioni, concordando in ciò col Petrarca che si descrive come fosse addormentato in un fiorito paesaggio primaverile quando gli apparvero le visioni trionfali [1].

E nelle loro visioni, immagini di dolore e di morte appaiono improvvise in mezzo alle piú lucide e fastose figurazioni, mettendo in vivido contrasto lo squallore de' volti contraffatti e delle funeree vesti colle splendide architetture che le circondano:

> Errori, sogni ed immagini smorte
> Eran d'intorno al carro trionfale [IV, 140].

« Un arco di vittoria Iride colle sue vermiglie, verdi ed azzurre penne aveva costrutto, alto sul padiglione... e innanzi a lei fuggiva la tempesta di splendore | che non lasciava cader ombra da foglia o pietra ». Ma dopo breve tempo « il boschetto divenne denso di ombre, la terra fu grigia di spettri, e l'aria popolata da fosche figure » [439-445; 480-483].

Ma il paesaggio, malgrado queste sinistre apparizioni, serba ancora la « gran variazion de' freschi mai », e ride di mille colori:

> . . . . . ed eran le sue rive
> Bianche, verdi, vermiglie, perse e gialle (*ib.*, 123).

« E tuttavia dinanzi a me sull'oscuro prato | Iride aveva distesa la sua sciarpa di mille tinte » [355].

---

(1) *Trionfi*, I, 10; *Triumph of Life*, 311-2.

Le figure radiose, che passano come meteore nel paesaggio, rischiarandolo di una luce non terrestre, vengono dal lirico di Valchiusa paragonate nel loro puro scintillare a nitide stelle:

Stelle chiare pareano...

[*Trionfo della Morte*, I, 25];

e l'autore del *Prometeo* si riferisce pure all'immagine di un astro, il cui fulgore vanisce nell'irradiazione dell'aurora, per descriverci lo scomparire della simbolica figura nella luce crescente:

« E la figura bella vanì nella luce crescente, | come il silente splendore toglie a poco a poco i suoi veli di luce | da Lucifero, fra il bagliore di crisolito dell'aurora, | prima ch'esso tinga le vette dei monti; e come la presenza di quel bellissimo pianeta, sebbene invisibile, è sentita da alcuno... » (412-417).

Queste immagini luminose appaiono al Petrarca attorno ad una figura lucida come il sole,

Che tutte ornava, e non togliea lor vista,
Di rose incoronate e di viole [*ib.*, 26];

e, nella visione di Rousseau, Shelley ci dipinge

« una Figura tutta di luce, che stava nel fulgore del sole, come l'astro nella vampa del suo proprio splendore » [348-352].

Il simbolo della morte vien dipinto da' due poeti con quella cura che denota la loro comune tendenza all'allegoria, tendenza che si ritrova nei pittori al tempo del Petrarca, e che tornò a rivivere nella scuola preraffaellita, a cui lo Shelley preludeva col suo simbolismo e coll'irreale fulgore de suoi colori.

Quando vidi un'insegna oscura e trista
Ed una donna involta in vesta negra (*ib.*, 30).

« Ed una figura sedeva sul carro, simile ad una persona deformata dagli anni, sotto un bruno cappuccio ed un doppio manto, rannicchiata nell'ombra d'un sepolcro; e, sopra ciò che sembrava il suo capo, un velo, come una nube, era disteso » (87-92).

E la figura mesta procede fra gli emblemi della gloria e dell'impero, ch'essa offusca colla sua ombra mortale, in cui si spegne il scintillio delle gemme ed il fulvo splendore dell'oro.

U' son or le ricchezze? U' son gli onori,
E le gemme, e gli scettri, e le corone? (*ib.*, 82).

Nel *Triumph of Life* queste immagini non sono poste direttamente in relazione coll'apparizione funesta, ma alquanto in disparte:

« ... tutti, tranne quelli che non poterono chinare il loro spirito dinanzi ai conquistatori, ma appena ebbero toccato il mondo con vivace fiamma, rivolarono come aquile al loro nativo meriggio, [o quelli che deposero il diadema di terrestri troni o le gemme.... » [128-133].

Queste affinitá fra le loro opere d'arte derivano da un comune ideale estetico, che può esser rintracciato nelle teorie formulate dallo Shelley ne' suoi Saggi letterari, dal Petrarca nelle *Epistole*. « La poesia, in generale, può essere definita come *l'espressione dell'immaginazione* », dice lo Shelley, ed il poeta de' *Trionfi* non altrimenti: « Il compito del poeta è di immaginare alcuna finzione, cioè di comporre e di adornare e di adombrare con artificiose rappresentazioni la realtá delle cose » (1), entrambi considerando ogni immagine poetica non come una copia diretta e fedele della realtá, ma come la riproduzione dell'immagine suscitata nella loro mente dagli oggetti reali. Essi disegnano non direttamente dal vero, ma dal loro mondo interiore; ed è questo mondo interiore che, quanto piú elevata è la perfezione raggiunta dal poeta, tanto piú trasparisce e talora sfolgoreggia nell'opera loro. « La superioritá di Omero e di Sofocle sugli scrittori che loro succedettero », dice lo Shelley, « consiste nella presenza in essi di quei pensieri che appartengono alle interiori facoltá della nostra natura ». L'arte poetica non consiste per lo Shelley e per il Petrarca nella pittura del mondo reale, ma nella trasfigurazione di questo mondo, e nella descrizione dell'universo idealizzato secondo determinati principii estetici. « La poesia muta ogni cosa in alcunché di leggiadro; essa aumenta la bellezza di ciò che è bello, e conferisce bellezza a quanto è deforme. Essa forma per noi un essere entro il nostro essere. Essa ci fa *sentire* ciò che noi *percepiamo*, e ci costringe ad *immaginare* ciò che noi

(1) « Officium poetae est fingere, id est componere atque ornare et veritatem rerum vel mortalium vel naturalium vel quarumlibet aliarum artificiosis adumbrare coloribus, velo amoenae fictionis obnubere, quo remoto veritas elucescat, eo gratior inventu quo difficilior est quaesitu ». *Ep. Sen.*, XII, 2. — [*A Defence of Poetry*, p. 11.

conosciamo » [1]. Il procedimento di trasformazione comune ad entrambi, per cui della scena reale non vengono scelti che i tratti piú brillantemente colorati e piú pittoreschi, di modo che la natura ci appare raffigurata nei caratteri piú affini allo spirito del poeta, riavvicina il paesaggio, quale lo troviamo nei *Trionfi* e nel *Canzoniere*, a quello dello Shelley; come pure la tendenza a rappresentare per mezzo di simboli e di figurazioni allegoriche le idee fondamentali del lavoro riaccosta il poemetto shelleyano alle visioni petrarchesche. La forma ed il metro dello Shelley si accostano ne' frammenti del *Triumph of Life* a quelli del nostro grande lirico. Come due affreschi sapientemente disposti, l'uno dalla colorazione piú intensa e con piú vivo risalto d'ombre e di luci, l'altro piú lieve e quasi trasparente nella tinteggiatura, nitido nel disegno, adorno di quella primaverile freschezza propria de' trecentisti, questi due lavori ci rivelano l affinitá de' criteri estetici di questi poeti.

(1) « It compels us to feel that which we perceive, and to imagine that which we know » (*ib.*).

SHELLEY E IL PAESAGGIO ITALICO

Mentre Turner nel suo studio perduto negli oscuri sobborghi di Londra dipingeva i suoi paesaggi d'oro ispirandosi ai suoi ricordi ed alla sua fantasia, lo Shelley, piú fortunato, andava ritraendo nel suo verso le visioni radiose a cui il suo spirito spontaneamente tendeva, prendendo ispirazione direttamente dalla mirabile bellezza della terra italica che lo accoglieva e che gli presentava nella sua natura brillante e selvaggia un simbolo dell'anima sua, un lucido specchio della sua vita interiore.

Coleridge e Wordsworth avevano dischiuso novelle sorgenti di luce al paesaggio nella poesia inglese, trattando con luminosa delicatezza e con colorito raffinato e splendente le loro accurate descrizioni; ora nel Keats e nello Shelley la rappresentazione della natura viene a raggiungere la sua piú sfarzosa colorazione, il suo maggior fasto, piú morbido e fantastico nell'autore dell'*Iperione*, piú vibrante e nitido nel poeta di *Adonais*. Ed è naturale che la piena fioritura dell'arte shelleyana sia avvenuta sotto il nostro cielo ardente, nell'ambiente piú favorevole per offrire al suo sguardo quelle violente illuminazioni, quei colori di gemme

in che lo sol percota,

e quelle ombre attenuate da riflessi opalescenti; la primavera nella campagna romana suggerí il sogno del *Prometeo*, il golfo di Spezia le sue più tarde fantasie, i vaghi chiarori del *Trionfo della vita*; i colli Euganei, la laguna di Venezia, le rovine di Pompei, ed i boschi fioriti di Salerno hanno collaborato allo splendore dell'opera sua.

È l'incantesimo luminoso del Tirreno che sorride nell'*Epipsychidion*, delle isole « avvolte da un'atmosfera d'oro », circondate dal « sempre cangiante suono del mare » e dai suoi riflessi e dalle schiume di neve e di smeraldo; e nella *Letter to Maria Gisborne*, è l'azzurra notte sui poggi di Toscana, che addormenta colle brume profumate, colle sue canzoni lontane le valli fragranti di rugiada, ove palpitano come gemme vive le lucciole.

Ed è la grandezza di Roma e la tristezza delle sue rovine che noi ritroviamo nelle strofe del *Prometeo*; vertiginose come in una stampa del Piranesi, le prodigiose prospettive si allungano nella sua descrizione, fra la soavitá delle tinte primaverili, fra mille olezzi che s'elevano dai fiori stellati lucenti fra il muschio, nei labirinti delle antiche costruzioni; ed è questo contrasto della Morte e delle delicate immagini della Vita che forma la base di tutto un suo componimento, dell'*Adonais* (1), dove il *leit-motiv*, per cosí dire, traspare alcuna volta lucidamente: « Come il sorriso di un bimbo, la luce dei fiori giocondi è sparsa sull'erba, sui morti ».

Questo contrasto di tenebre e di luci colorate, di tempeste e d'aurore, d'ombra e di fuoco, di caverne ruinose e di nubi iridescenti, costituisce la poesia stessa ed il fascino del *Prometeo*; lo spirito del paesaggio romano aleggia su quelle pagine, dalla descrizione delle gemme di rugiada sulle corolle che smaltano le tombe nerastre, agli orizzonti di rovine sotto cieli di rose.

Pure la sua mortale tristezza si fa dolce sotto quel cielo, tra le fluttuanti nebbie della sera: « Tuttavia ora la stessa disperazione è mite, come i venti e le acque: io vorrei riposare sulla terra come un fanciullo stanco, e piangere la vita di affanni che ho sopportata e che ancor devo soffrire... » (2); e se un canto risuona nella notte desolata, cessa la sua nostalgia ed egli riconosce la potenza magica della nostra natura. Sopratutto l'ammira quando la mette a paragone collo squallore nativo, come nella Lettera poetica a M. Gisborne: « Voi vedete una lurida stazione di carrozze o il

---

(1) SHELLEY'S, *Epipsych. u. Adonais*. Mit Einleitung u. Anmerk. hrsg. v. Rich. Ackermann. Berlin, Felber, 1900, str. XLIX; H. RICHTER, *Zu Shelleys Philosophischer Weltanschauung*. Englische Studien, XXX, 2, 3.

(2) *Stanzas written in dejection, near Naples*, december 1818, str. IV [*The Poetical Works* of P. B. S., ed. by T. HUTCHINSON. London, Oxford University Press, 1908].

muro di una casa o un muricciolo che attornia un cortile solitario... ma io contemplo un chaos di verdi foglie e di frutti penduli sino alle radici de' vivaci tronchi che li nutrono; ivi dormono nell'oscura rugiada i fiori socchiusi; al di lá, sui campi di grano non ancor falciato, le lucciole, come alate stelle, sfavillano pallide nel vasto chiaror della luna; ma, sotto gli alberi foschi, ognuna sembra un piccolo sole ».

Nella sua vivida pittura le cose divengono pura luce, sembrano perdere ogni colore, ogni ombra per diventare pure forme luminose: le onde si frangono sulla spiaggia in « piogge di stelle », il fumo che sale dalla gola del Vesuvio si accende e brilla e diviene il *sunlike vapour* che s'innalza « come lo stendardo di alcun etereo esercito ». Quest'ardente colorazione ritroviamo nei « Versi scritti fra i colli Euganei », dove sotto cieli di fuoco appena velati da aurei vapori, come nei quadri di Gaston La Touche, Venezia ci appare; come il Turner, che disperatamente sembra anelare alla luce, sacrificando l'armonia delle linee pure, la nitidezza dei contorni, pur di ottenere le sue mirabili irradiazioni, lo Shelley avvolge le cose di un tremulo velo, sfuma i profili in un abbagliante fulgore. « Sul firmamento d'aurora, come entro una vivida fornace, le colonne, le torri, le cupole, le guglie brillano come obelischi di fuoco, elevandosi tremule dall'oscuro mare ai cieli di zaffiro ». Un ideale paesaggio brilla, materiato di gemme, dinanzi alla sua mente ed egli adatta la scena che gli si presenta nella realtá alle armonie profonde del suo archetipo; perciò il tono delle sue descrizioni è sempre piú elevato del tono della scena reale; i colori sfavillan piú vivi, le luci ardono piú intense, le ombre, le penombre si compenetrano di cangianti riflessi, come in un quadro di Claudio Monet.

Però i particolari della realtá non scompaiono dal suo sogno; nel silenzio della terra e del mare, poiché « le onde sussurranti erano quasi addormentate », il poeta procede estatico: « Come tutto era calmo! Il silenzio era sí profondo che pure il picchio affaccendato faceva piú calma col suo suono quell'inviolabile quiete » [1].

---

(1) *Stanzas*, str. II; *Ode to Naples*, Epodo II; *The Pine Forest of the Cascine near Pisa*, str. IX e X.

Le immagini del paesaggio si rispecchiano nella sua mente con quella nitidezza onde Walter Crane ama profilare i suoi chiari ornamenti, ed egli nota il luogo dove « le prime violette fioriscono sulle colline sabbiose », e la tinta del croco che sboccia sotto l'elce, ed egli erra presso gli stagni simili « ad un cielo inabissato in un mondo sotterraneo, ad un purpureo firmamento di luce che giace nell'oscura terra, piú illimitato che la sconfinata notte, piú chiaro del giorno ». Le minute bellezze del paesaggio, le rigogliose fioriture delle nostre primavere, nei boschi umidi o lungo vie paludose, gli ispirano delicate, sontuose pitture, effuse di freschezza e di luce; fu l'arazzo ricamato di corolle e tempestato di gemme della *Faerie Queene* o fu l'ottava rosea e smeraldina della descrizione del Poliziano che gli servì di modello? Alcuni tocchi pittoreschi ci fanno propendere all'idea che la pittura sia stata ricavata direttamente dal vero (1): « Ed ivi fiorivano anemoni screziate, e violette, e margheritine, lo stellato fiore che non mai tramonta, e tenere campanule; e nella siepe cresceva vivace la rosa di macchia, il biancospino pallido, quasi effuso di un candore lunare, e l'edera serpeggiante, colle sue oscure foglie; e fiori azzurri, neri e listati d'oro; e presso l'orlo del fiume sbocciavano le larghe iridi purpuree, screziate di bianco, e fluttuanti ninfee, che illuminavano colla loro liquida luce il fogliame della quercia che si protendeva sulla riviera ».

È la bellezza delle cose che traluce dal loro intimo essere, come

> ...underneath a cloud of dew,
> Amid the splendour-wingèd stars, the Moon
> Burns, inextinguishably beautiful (2);

or delicata come nelle vaghe tristezze del tardo inverno, quando dalla terra bruna e umida per lo sgelo emergono le prime corolle senza profumo: « Le anemoni e le violette, che ancora non uni-

(1) Lirica citata, str. XIV-XVI; *The Question*, str. II, IV; v. *Spenser and Shelley, A poetic parallel*, in *Notes and Queries*, VIII, 394, 1895.

(2) Sotto una nube di rugiada, fra le stelle alate di splendore, la luna arde, inestinguibilmente bella.

scono la fragranza al colore, incoronano il pallido anno, debole e novello », ora vibrante di vita quand'egli ricorda:

> The wild odour of the forest flowers,
> The music of the living grass and air,
> The emerald light of leaf entangled beams [1].

Questo alito vivificante accende pur le antiche pietre corrose di Roma, e l'acuta piramide di Cestio s'innalza « come una fiamma cangiata in marmo »; e penetra nelle caverne sul cui suolo pario i raggi che filtrano dalle fessure disegnano fulgenti mosaici. La sensazione luminosa è sí viva che assorbe le sensazioni sonore e le assimila, e il canto dell'allodola s'eleva « come una nuvola di fuoco » nel vespero, si effonde per i cieli « come i raggi lunari nelle limpide notti »; il colore stesso morrebbe nell'intensa irradiazione, pure la sua predilezione per le tinte soavi gli fa scorgere nei candidi fulgori dell'ora meridiana una delicata colorazione, e la scena assume un fantastico incanto; cosí nel golfo di Napoli, nella « trasparente luce del *purpureo* meriggio » spiccano le « azzurre isole, e le onde rapide e lucenti ».

La terra nostra lo ha sí profondamente compenetrato dei suoi gemmei colori, delle sue melodie, della sua serenitá che la sua poesia presenta caratteri di affinitá con altre letterature meridionali anziché colla brumosa tristezza del romanticismo nordico; nella sua arte « *presque grecque et pourtant anglaise*, la fantaisie joue comme une enfant folle et songeuse avec le magnifique écheveau des formes et des couleurs [2] ».

Dallo stile convulso e selvaggio di *Alastor* egli è venuto ad assumere a contatto dell'armonioso paesaggio nostro una dolcezza di espressione tutta petrarchesca, una purezza di forma simile a quella de' nostri lirici maggiori, una simmetrica compostezza; e tuttavia il suo stile non ha perduto quella magía che forma uno dei pregi essenziali della fantastica arte della sua stirpe, quel vago

(1) *Adonais*, str. L. *Prom. Unb.*, act. IV; *Epipsychidion*. V. *Shelleys in Rome*, in *Athenaeum*, 3747 (1899). Il selvaggio profumo de' fiori della foresta, la musica dell'erba viva e dell'aria, la smeraldina luce dei raggi intricati fra le foglie.

(2) TAINE, *Histoire de la Littérature Anglaise*. Paris, Hachette, [illegible]

fascino sconosciuto ai nostri artefici piú sottili che si ritrova in parecchi passi dello Shakespeare, nell'atto V del *Mercante di Venezia* ad esempio:

> How sweet the moonlight sleeps upon this bank!
> ... Look, how the floor of heaven
> Is thick inlaid with patines of bright gold;
> There's not the smallest orb which thou behold'st,
> But in his motion like an angel sings,
> Still quiring to the young-eyed cherubins;
> Such harmony is in immortal souls (1).

Questo incanto indefinito e profondo, questa leggiadria misteriosa come di alcun disegno di Leonardo (2), emana dal lirismo shelleyano, dalla musica de' suoi accordi nostalgici, dalla figurazione lucente delle sue visioni; alcunché di fantastico sempre emerge nell'opera sua, pur fra l'invadente classicismo dell'ambiente. « Shelley stehen Töne zu Gebote, — dice l'Engel — wie sie vor ihm nie ein Menschenmund gesungen und nie ein Menschenohr vernommen; man muss an die Märchen von den Zaubermelodien denken, denen begnadete Menschenkinder an Elfenhügeln im Traume lauschen ».

E alcunché di lugubre ritorna alla sua mente, memore di tutta una fioritura rigogliosa di lavori d'arte ispirati dal sogno e dal terrore, sbocciata nel campo della sua letteratura nativa. Pur nella calma notte sulla laguna veneta « il pescatore che erra sulle acque al cader della notte, spiega la vela e abbranca il remo ond'evitare la tenebrosa spiaggia, per timore che i morti, emergendo sulle acque stellate, attraversino il suo cammino in rapida schiera » (3). Questo fondamentale carattere del suo spirito lo rende pur atto a comprendere la grazia delicata e quasi malaticcia di alcuna landa scialba, della pineta non lungi da Pisa, dove « rivivono al sole

---

(1) Come dolcemente il lume della luna dorme sopra questa sponda!... Guarda come il pavimento del cielo è fittamente intarsiato con patene di lucido oro: non vi è si piccola sfera che tu guardi che non canti, nel suo movere, come un angelo, inneggiando ai cherubini dagli occhi di fanciullo; tale armonia è in anime immortali.

(2) « Like aught that for its grace may be | Dear, and yet dearer for its mystery » [*Hymn to Intellectual Beauty*, str. I].

(3) *Lines written among the Euganean Hills*, 134-141.

di febbraio, che sorride sul mare silenzioso, i selvaggi boschi e gli stagni, che ricolmi dalle piogge invernali rispecchiano le frondi che si protendono su di essi », e dove il pino intreccia le sue grigie ghirlande. Non sempre questa vivace, luminosa terra italica riesce a trasfondere il suo intimo spirito di gioia nell'animo del poeta venuto dalle livide brume dei mari settentrionali. Quel profondo sentimento, quel senso quasi di terrore innanzi alla grandezza dei fenomeni naturali che l'Arnold ha si sottilmente analizzato, come caratteristico delle razze celtiche [1], permane nell'autore del *Prometeo*, e gli fa considerare le ridenti sponde del lago di Como con quella pensosa melanconia con cui egli descriverebbe una palude d'Irlanda o una vetta brumosa del paese di Galles. Nella sua descrizione si effonde un indefinito orrore, un senso di solitudine si profonda che par soffocante, il terrore delle grotte labirintine, delle lande sconfinate, che ammettono ogni possibilitá di strane apparizioni. « Era una vasta ed antica foresta, e le grigie ombre della sera infondevano su quella verde solitudine una desolazione piú intensa. Continuando per quel sentiero che s'aggirava fra gli enormi, nodosi tronchi, fra cui fluttuavano lente le ombre, vennero ad una valle profonda... »; forse una vaga nostalgia aleggia in tutto questo componimento [2]:

Remember we are exile!

la melanconica visione propria del celta riappare in queste pagine, che rievocano le sue foreste del Nord, in cui i gnomi giocano coi dischi di sole come con monete d'oro e le fate appendono « monili di rugiada » alle rose selvagge.

Lo spleen che invadeva il suo animo nelle terre native del Sussex ritorna insistente nel mattino velato di novembre; nel vasto sussurro delle foreste d'Appennino, nel fragoroso stormire degli abeti egli ode il tuono delle ondate sulla nordica spiaggia, il ruggito del vento che giunge furente dall'Atlantico; ed egli rivive il tedio de' suoi giorni infantili.

(1) *The Study of Celtic Literature*. London, Smith, 1901.
(2) *Rosalind and Helen*.

« Quel tempo è morto per sempre; noi guardiamo verso il passato e fissiamo, atterriti, gli spettri che si lamentano, pallidi e lugubri, gli spettri de' sogni dorati che svanirono sull'oscuro fiume della vita ».

« Le onde della corrente sono passate e non ritornano, e noi tuttavia restiamo in questa contrada solitaria, come tombe, per segnare la memoria de' sogni e de' terrori, che dileguano alla luce del fosco mattino della vita ».

Le armonie delle acque limpide e veloci, le delicate colorazioni de' riflessi, la fragranza della folta verzura non riescono a sollevare il suo spirito; nella lirica *The Boat on the Serchio* si effonde una stanca melanconia leopardiana, che s'accompagna a quella musicale indolenza della frase ed a quelle dolci sfumature delle tinte proprie del poeta di *Sagesse*.

« Il battello è addormentato sul Serchio; le sue vele sono ammainate, come i pensieri in un sogno; il timone oscilla lentamente ».

« Le stelle ardevano nel pallore dell'aria azzurra, l'esile luna si consumava all'orizzonte, e giá il giorno accendeva i boschi rugiadosi e le nevi dell'Appennino ed effondeva il suo oro luminoso nelle brume che si adunavano all'oriente ».

Forse egli non comprese d'un tratto, nelle sue prime impressioni, lo spirito del nostro paesaggio, ma dopo il suo soggiorno a Roma l'arte sua diventa uno specchio fedele del mondo che lo circonda, tutto luce e profumi; cosí nell'*Adonais* con un'improvvisa illuminazione la natura si accende al raggio dell'alba; la scena italica è compresa nel suo vero sentimento, come da un poeta nostro, come dal Monti o dal Petrarca, come dal Poliziano o dal Foscolo:

« Tu, o giovane Aurora, muta la tua rugiada in un vasto splendore, e tu, o Aere, che come un velo di lutto avevi gettata la tua ombra sulla desolata terra, ora lascia che le gioconde stelle sorridano sulla sua disperazione ».

Nell'*Epipsychidion* la natura italica è pur profondamente sentita e resa con quella trasparenza di tinte per cui le cose tutte paiono illuminate da una fiamma interiore e si rimandano riflessi cangianti in un paesaggio in cui è vano cercare il particolare suggerito dalla realtá, poiché la scena e dominata da una fantasia che continua-

mente e rapidamente modifica ogni sensazione. Noi ritroviamo in questo suo lavoro, come nell'ode *To a Skylark*, quella calma idillica della natura italica che appare nell'ecloghe vergiliane e nelle tele percorse da vaste ondulazioni luminose di Claudio Lorenese; la sinfonia de' giorni sereni nella campagna echeggia di verso in verso come il canto di una fonte che sgorga su gradini di marmo, e i profumi s'intrecciano come corone invisibili nell'aria tepida de' vesperi, e il mare risplende

like burning emerald.

Egli china il volto sulle acque « chiare come il diamante o la serena aria del mattino », e s'inoltra nelle grotte, « rischiarate dai riflessi tremuli delle cascate come da lampade morenti, ove il suono perenne delle onde s'accompagna al coro degli usignuoli[1] ». Colla pensosa delicatezza di un William Morris egli minia le zolle fiorenti: « nell'erba densa, verdissima, nel muschio, spuntano le violette e le giunchiglie »; così pure nel quadretto *L'Isola*: « Vi è un'erbosa isoletta — smaltata di anemoni e di viole... coperta di fiori e di fronde che l'alito dell'estate intreccia; dove né sole, né pioggia, né brezza può penetrare fra i pini e gli alberi altissimi, ciascuno nitido e bello come una gemma scolpita ». Questa ricchezza di vegetazione non è ricordo del suolo brittannico, ma di Pratofiorito presso Lucca[2] e dell'ardente primavera meridionale. Le figure mitologiche appaiono in questo classico paesaggio, non paurose, ossianiche, per così dire, come con strana vigoria le ha dipinte il Keats nel frammento dell'*Iperione*, ma scintillanti di gemme, inghirlandate di viole, spiccanti sull'azzurro, come il Mercurio nel *Prometeo*: « Guarda, nel cerulo abisso, fra quelle nevose colline, camminando sugli obliqui venti, calzato di sandali d'oro, che ardono sotto le penne di tinta porporina come fra rose scarlatte, una figura s'avanza, ergendo colla mano destra il caduceo attorto di serpi ». Lo stesso poeta si raffigura come una brillante figura di mito o di leggenda nell'*Adonais*, accordando alla

(1) *Epipsychidion*, 438-444.

(2) Mac Mahan, *With Shelley in Italy*. A selection of the Poems and Letters of P. B. S. London, Fischer Unwin, 1907.

luminosa scena i suoi vivi colori: « Il suo capo era incoronato di viole del pensiero e di violette appassite, candide, screziate, turchine; ed egli portava una leggera asta, adorna alla cima col frutto del cipresso, inghirlandata di bruna edera ancor stillante della rugiada della foresta ».

Da questi particolari, ch'egli disegna e colora colla paziente genialitá e colla grazia un po' rigida di un Primitivo toscano, egli assurge non di rado a vaste contemplazioni, come se da alcuna vetta egli ammirasse i golfi sereni delle nostre coste meridionali, o le pianure ridenti della Lombardia, o i colli azzurrini, o le acque lucide ed inerti della diletta Venezia; allora egli compone tutte le vivaci immagini, tutte le leggiadre fattezze del paesaggio in un insieme armonioso e novello, irridiato da astri e da meteore. « Col suo occhio spirituale — dice il Brandes [1] — vedeva lo Shelley i mondi quasi animati girare negli spazi celesti, ardenti d'un fuoco interiore, col suo sguardo misurava i profondi abissi, dove verdi mondi eran sospesi, pianeti, e fredde, chiare lune. Egli paragona questi astri alle goccie di rugiada, che al mattino empiono i calici de' fiori,... li vede, come Raffaello li dipinse a Roma in Santa Maria del Popolo, guidati ciascuno dal suo Angelo ».

Queste notazioni risultano in gran parte precise ed osservate con occhio di pittore, colla delicata valutazione delle tinte e dei riflessi di un Van Huysum, che dipinge un mazzo di fiori rugiadosi conservando nel suo minuto realismo la leggiadra poesia delle corolle diafane e la freschezza della tenera verzura.

Wordsworth gli aveva aperta la strada a questa minuta e precisa osservazione della natura, come gli aveva additato lo splendore de' cieli ed i lucidi riflessi delle acque, ch'egli andava notando nell'arte sua con quella particolare affezione alle tinte trasparenti, alle luminositá vaghe e profonde, che rivive oggi in alcuni delicati paesisti della scuola scozzese, e trova un eco ne' tramonti « di fuoco e di rugiada » delle liriche di William B. Yeats. La scena wordsworthiana prelude al quadro dello Shelley: cosí nell'*Excursion* (Lib. II, 830): « Uscendo dalla folta nebbia che lo aveva sino

---

(1) *Die Hauptströmungen der Litt. des neunzehnten Jahrhunderts.* Vierter Band: *Der Naturalismus in England*, p. 248. Leipzig, Barsdorf, 1897.

allora avvolto, si apriva al suo sguardo un fulgore che superava ogni luce vista dal senso o dalla sognante anima! L'apparenza del cielo, che all'improvviso si schiudeva allo sguardo, era quella di un'immensa città, che andava perdendosi nello splendore senza fine. Gli edifizi parevano di diamante e d'oro, con cupole d'alabastro e guglie d'argento... qui sereni, lucidi padiglioni, lá torri sulle cui cime illuminate di un tremulo bagliore brillavano stelle; il tramonto raggiava, — illuminazione di tutte le più lucide gemme »! Se la varietá di tinte dell'Wordsworth è difficilmente superabile, l'intensitá luminosa ottenuta dallo Shelley è assai grande, e la sua vigoria di tocco e la ricca decorazione d'immagini gareggiano con quelle di altri brillanti coloristi, ad esempio colle descrizioni del Coleridge; poiché egli non dipinge un tramonto erompente come una riviera di fiamme tra le brume del Cumberland o dell'Westmoreland, ma il morire dell'astro sulla laguna di Venezia. « Ricche nubi adornavano una parte del cielo, che allo zenith si approfondiva in un oscuro viola; e questa tinta veniva man mano cangiando verso l'occidente in un meraviglioso colore più lucido dell'oro ardente; il sole ancora indugiava fra i colli, e quindi, come se la terra e il cielo fossero stati disciolti in un lago di fuoco, i monti sorgevano da onde di fiamma, attorno all'astro, da cui veniva l'intimo, purpureo spirito della luce, che rendeva le loro vette trasparenti [1] ». Conviene risalire agli abissi di luce evocati dall'Alighieri, alla « riviera fulvida di fulgori », fra le sponde

dipinte di mirabil primavera,

alle vive faville

che d'ogni parte si mettean ne' fiori
come rubin che oro circoscrive,

per ritrovare un si intenso splendore di poesia.

Il poemetto *Julian and Maddalo*, in cui lo Shelley ha dipinto la laguna veneta, esprime nelle dolorose vicende che ne formano l'argomento quel tragico senso che spira dalle rovine di bellissimi, antichi edifizi, e dalla desolazione e dal silenzio che

(1) *Julian and Maddalo*, 70-95.

circondano la cittá delle acque. Lo Shelley compose questi versi nel 1818, quando per la prima volta visitò l'Italia; e nella freschezza della sua prima impressione, ad Este [1], circondato dal tacito fulgore dell'autunno, egli ritrasse in questo lavoro e nelle « *Lines written among the Euganean Hills* » gli incantesimi di luce e gli oscuri tormenti che gli aveva suggerito la cittá del mare.

La figura del Byron, sotto il nome di Maddalo [2], risalta, accanto a quella di Julian (Shelley), sullo sfondo luminoso di Venezia; figura triste, come di chi è combattuto da un inconciliabile dissidio interiore, essa spicca oscuramente con quella del disgraziato protagonista del racconto principale, sul candore de' palazzi avvolti dalle brume d'oro, sullo splendore de' cieli in cui dileguano nuvolette di fuoco e d'ametista.

Gli antichi palazzi, sulle cui facciate i dischi di marmo violetto, le lastre rosate e verdi, attenuano con grazia il nobile pallore delle mura corrose, e che racchiudono come scrigni di alabastro le

---

(1) Dai Bagni di Lucca lo Shelley si recò a Venezia, ed accettò quindi l'offerta di Lord Byron di venire ad abitare una villa che questi aveva preso in affitto presso Este. « I *Cappuccini*, dice Mrs. Shelley in una nota al poemetto citato, era il nome di una villa fabbricata sul terreno di un convento di Cappuccini, demolito quando i Francesi soppressero le case de' religiosi; essa era situata sul ciglio di un poggio, a' piedi di una catena di alture piú elevate. La casa aveva un giocondo ed amabile aspetto; una pergola conduceva dalla porta della sala al padiglione in fondo al giardino, di cui Shelley aveva fatto il suo studio, e dove incominciò il *Prometeo* e scrisse *Julian and Maddalo*. Il Byron l'aveva avuto in affitto dal Console inglese a Venezia, Riccardo Belgrave Hoppner, figlio del celebre pittore. (*Works of Byron*, ed. by E. H. Coleridge. London, Murray, 1900. V. nota dell'editore a p. 166 del vol. IV). Shelley conobbe pure Hoppner, la cui compagnia gli fu assai gradita durante il suo soggiorno in Venezia. « The kind attention of these people (Hoppner e la sua consorte) made our short stay at Venice very pleasant ». *Letter to T. L. Peacock, ottobre 8, 1818*. Questo incantevole soggiorno si confaceva all'intenso sentimento della natura dello Shelley, che ci rivela alcuna delle sue poetiche contemplazioni in una lettera al Peacock (8 ott. 1818): « Noi vediamo le pianure eguali e vaste della Lombardia, e su di esse il sorgere ed il tramontare del sole e della luna, e la stella della sera, e tutta l'aurea magnificenza delle nubi autunnali ». *Prose Works*, ed. by H. Buxton-Forman, IV, p. 41.

(2) Il carattere, che lo Shelley ha idealizzato in Maddalo, ci appare nel mortale disgusto che lo dominava, malgrado il suo vivace e violento esteriore, in una lettera del poeta a T. L. Peacock (22 dic.): « Egli è sinceramente e profondamente scontento di se stesso; e contemplando nel deforme specchio de' suoi pensieri la natura e le usanze degli uomini, che cosa può egli vedere se non oggetti di disprezzo e di disperazione? ».

ricchezze di un'arte tramontata, attrassero l'ammirazione del poeta, che ne scelse alcuno a dimora del suo personaggio. « Il conte Maddalo, dice egli nella prefazione al poemetto, è un nobile veneziano di antica famiglia e di grande ricchezza, il quale, senza frequentar molto la società de' suoi concittadini, risiede per lo più nel suo magnifico palazzo in questa città » [1]. Una meravigliosa energia è latente nell'animo di Maddalo, che potrebbe giovare, « qualora egli intendesse dirigere le sue forze a tale scopo », alla liberazione della sua patria dal giogo straniero.

Il poemetto si apre con una breve, efficace pittura del Lido: « *Io cavalcava una sera col conte Maddalo sulla striscia di terra, che rompe il fluir dell'Adriatico verso Venezia; un'arida spiaggia, — a lievi ondulazioni di sempre mutevoli sabbie, — ricoperte di cardi e di alghe...* Pure questa solitaria riva è cara al poeta, poiché in essa egli raffigura un'emblema della sua anima; la sua visione dell'universo pare che si estenda indefinitamente, ed il suo spirito può librarsi con ardito e selvaggio volo quand'egli percorre queste grigie solitudini, tra il silenzio del cielo e del mare. « *Io amo tutti i luoghi desolati, dove noi gustiamo la soddisfazione di credere che quanto noi stiamo contemplando è illimitato, come le nostre anime; e tale era questo vasto oceano, e questo lido — più arido degli stessi flutti...* ». E appena il vento

(1) Byron si era recato a Venezia nel 1817, come « all'isola più ridente della sua immaginazione », e vi dimorò per tre anni, abitando ora il palazzo Mocenigo sul Canal Grande, ora una villa a La Mira, sulla Brenta. V. MAC MAHAN, *With Byron in Italy*. London, Fischer Unwin, 1900. — Mentre lo Shelley contemplava melanconicamente nell'amico poeta la rovina di uno spirito sotto l'impero delle passioni, il Byron riconosceva nello Shelley inestimabili doti di bontá e di abnegazione. « Riguardo al povero Shelley, che è un altro spauracchio a voi ed al mondo, scrive egli a Tommaso Moore (Pisa, 4 marzo 1822), egli è, a mia saputa, il meno egoista ed il più mite degli uomini — un uomo che ha fatto più sacrifizi della sua fortuna e de' suoi sentimenti agli altri che alcuno di cui ho udito parlare ». V. E. DOWDEN, *Life of. P. B. Shelley*. London, 1900. Il poemetto venne pubblicato primieramente nei *Posthumous Poems*, a Londra, nel 1824, per cura di Mrs. Shelley. La revisione definitiva di questi versi venne compiuta dal poeta nel maggio del 1819. Per quest'introduzione si noti che lo Shelley giunse a Venezia il 22 agosto e nel giorno seguente, una domenica, si recò a visitare Byron. Dopo un'animata conversazione essi fecero una cavalcata al Lido, di cui il ricordo rifiorì probabilmente nell'animo del poeta durante la lontananza dall'amico, e gl'ispirò il preludio del suo poemetto. [*V. la lettera a Mr. Shelley* [illegible]. *Prose Works*, *ed. cit.*, IV [illegible]

si desta, ed il mare incomincia il suo canto, un'emozione profonda lo invade: *E dalle onde un suono erompeva, armonizzando colla solitudine* ».

Mentre la conversazione col Byron si fa piú grave col declinar del giorno, il tramonto apre le sue ali di porpora sull'oceano che s'infiamma.

La gondola in cui si trovano lo Shelley ed il Byron si avanza sulla laguna ardente; i rintocchi di una campana risuonano nell'aria che va scolorandosi; poi il crepuscolo scende, e con un supremo contrasto di tinte la luce muore: « *Nel mare violetto — le tinte aranciate del firmamento parvero affondare silenziosamente* ». L'avventura di strazio e di demenza che lo Shelley imprende quindi a narrare si svolge fra tali sfarzose pitture, rappresentandoci nel contrasto vivissimo tra le scene di angoscia ed i luminosi fondi del paesaggio il riflesso di quello stato d'animo che viene spesso suscitato dall'ambiente veneziano, come da ogni luogo di fastosa rovina; una simil condizione psicologica ci rivelano le pagine su Venezia di Maurizio Barrès ed i versi ricamati da Giorgio Rodenbach come un delicato sudario sulle dolorose rovine di Bruges. La piú radiosa pittura che lo Shelley, rivaleggiando col Turner, ci ha lasciato di Venezia si trova nelle « *Lines written among the Euganean Hills* » (v. 94-110), cui accennammo; Venezia, materiata d'oro nella luce dell'aurora, tremola sull'ardore delle acque, e il poeta fa convergere tutta la luminosa potenza della sua tavolozza per renderci quell'impressione. « *Sotto gli azzurri occhi del giorno — la città si stende simile ad un popoloso labirinto... — Ed ecco, il sole ascende, — grande, vermiglio, corrusco, — a mezzo reclinato sull'eguale, tremulo orizzonte delle acque cristalline* ». La luce si fa piú intensa, il cielo e il mare ardono attorno all'astro, e su quello sfondo d'oro Venezia, come una gemma, risplende. Di fronte a questi spettacoli lo Shelley andava sempre piú dimenticando la terra nativa, la bellezza del paesaggio italico aumentando via via ch'egli lo ammirava nelle sue piú radiose manifestazioni:

How beautiful is sunset, when the glow
Of Heaven descends upon a land like thee,
Thou Paradise of exiles, Italy!

Venezia rispondeva siffattamente al carattere poetico dello Shelley, che egli sembra proclive a non piú abbandonare la cittá della luce e del silenzio.

« *Se non avessi avuto parenti*, dice egli in « Julian and Maddalo », [1] *io avrei formato alcun disegno per non lasciar piu la dolce Venezia, — poiché m'era gioia profonda il cavalcare lungo il mare; — e la cittá è cosi silente...* ».

Questa calma delle vie non costituisce uno de' pregi minori della cittá per il poeta, offrendogli modo di comporre nella piú intensa meditazione pur vagando in gondola sulla laguna solitaria [2]. Queste barche avevano un fascino singolare per lo Shelley, e giá nella lettera del 23 agosto (1818) a Mrs. Shelley egli, venendo a parlare del suo viaggio in gondola da Padova a Venezia, prende occasione per intesserne le lodi [3]: ed altrove [4] ce le raffigura con un'immagine di bizzarra leggiadria: « Posso paragonare le gondole solamente a farfalle notturne, di cui una bara potrebbe esser stata la crisalide ». Specialmente vista dal mare, durante queste sue gite, la cittá bella apparivagli come una visione di sogno: « L'avvicinarsi ad essa sulla laguna, l'appressarsi alle sue cupole, alle sue torri scintillanti in una lunga schiera sulle acque azzurre, costituisce una delle illusioni piú architettoniche del mondo » [5]. Le immagini storiche venivano quindi affollandosi alla sua mente; l'aspetto del palazzo ducale richiamava al suo

(1) V. 547-551.

(2) *... one may write*
Or read in gondolas by day or night,
Having the little brazen lamp alight,
Unseen, uninterrupted. (551-554).

(3) « Queste gondole sono le piú belle e comode barche del mondo. Esse hanno bei tappeti, e son fornite di nero mobilio, e dipinte in nero... ». « La prora porta uno strano rostro di brillante acciaio, che scintilla al fondo della sua lunga, nera massa ». [Lettera dell'8 ottobre 1818].

(4) Lettera citata nella n. 3. V. pure in *Julian and Maddalo*:

... o'er the lagune
We glided; and from that funereal bark
I leaned, and saw the city... (87-89).

(5) Lettera a Mrs. Shelley, 8 ottobre 1818.

spirito la passata grandezza della repubblica, evocava le vendette sanguinose, il trionfo crudele, tuttavia con alcun bagliore di gloria. « Ora sotto la dominazione straniera il popolo non piú vive », soggiunge lo Shelley[1], « ma giace immerso in un sogno pieno d'angoscia e di oscuro terrore ». E questo sentimento di profondo sconforto andava aumentando nell'animo suo quando contemplava nella notte il verdastro barlume de' canali silenti, che sembravano popolarsi di strane figure, quasi evocando la ruina e la disparizione completa della cittá, che gli ha suggerito alcuna delle sue piú bizzarre e vaghe allegorie.

Mentre sul braciere avvampavano molti frammenti
  Di sandalo, e rare gomme, e cinnamomo,
— Ogni fiamma simile ad una pietra preziosa
Disciolta nella luce tremula —
La magica donna giammai dormiva, ma in estasi giaceva
  Tutta la notte entro la fontana, come assopita.
Le rupi di smeraldo ardevano al fulgore della sua bellezza;
  Attraverso al verde splendore dell'acqua profonda
Essa vedeva le costellazioni vacillare e danzare
  Come lucciole — e tuttavia sempre
Era calma la sua contemplazione,...
Essa aveva un battello... e l'ormeggiava sulla sua fontana, e accendeva

  Un vivo spirto entro la sua struttura,
Spirando in esso l'anima della rapiditá:
E allora essa evocava dalle cave torri
  Di quelle alte nubi, candide, vermiglie, e d'oro,
Le legioni degli spiriti obbedienti;
Ed essi mettevano sul piano di quel calmo lago
Molte tende...
Essi foggiavano la tenda imperiale della loro grande regina

(1) *Sun-girt city, thou hast been*
Ocean's child, and then his queen;
Now is come a darker day,
And thou soon must be his prey...
A less drear ruin then than now,
With thy conquest-branded brow
Stooping to the slave of slaves
From thy throne, among the waves.
Lines written among the Eug. Hills. (115-124).

Con vapori intessuti, intarsiati
Col fuoco fuggevole de' lampi, come si vede
Una cupola di avorio sottile intarsiata
Con seta cremisi; — essi vi appendevano lampade tolte al cielo sereno,
E, sull'acque, pel suo cammino,
Stendevano un tappeto di morbida nebbia,
Colorato coi raggi della saliente luna.

In questi due componimenti, nel poemetto « Julian and Maddalo » e nelle « Lines written among the Euganean Hills », lo Shelley ha espresso l'emozione profonda che la cittá, sorgendo dalle acque come un incantesimo, come un tremulo, aureo miraggio,

Quivering through aëreal gold,

aveva suscitato nel suo spirito. Come Venezia si trasfigura nella luce, cosi alcuna mutazione viene a subire nella visione estetica dello Shelley il paesaggio; fra i colori egli non sceglie che le tinte limpide, schiette, al piú impallidite dai riflessi della vasta irradiazione; il ranciato, lo scarlatto, il vermiglio, il rosa pallido, il giallo topazio occupano i luoghi principali nelle sue pitture; il suo verde è smeraldino, l'azzurro profondo, il viola trasparente come l'ametista. Ne deriva un'impressione vivace, affascinante, come dinanzi alle ricche colorazioni d'una vetrata gotica; le trasparenze del paesaggio si riflettono nelle acque tralucenti, la terra presenta l'immagine di un riflesso de' cieli. Non è piú la notazione delicata e precisa dell'Wordsworth, il suo paesaggio di sogno, di brume luminose e di acque nerastre, di melanconiche brughiere e di rivi solitari, simile ad una tela del Ruysdael; né l'irreale scena del Coleridge colle sue tinte smaglianti e magiche, né il paesaggio prediletto dal Keats, artifizioso, brillante come un arazzo intessuto di seta e d'oro, ma è la rappresentazione di una natura ricca e vivace qual'è l'italica, idealizzata nello splendore di una visione.

Non solo la grazia, ma la maestá ancora del nostro paesaggio nel suo tragico aspetto noi incontriamo nelle sue pagine; è la severitá delle linee, il vasto ondeggiare delle nubi, la vulcanica ariditá del suolo; il terribile ed il soave paiono confrontarsi in

queste regioni meridionali della nostra terra, come in un dittico bizzarro. Nella sua lettera da Napoli (25 febbraio 1819) egli tratteggia questo contrasto descrivendo un passo alpestre non lungi da Torre del Greco. Da una parte egli aveva « un'alta collina di cui ogni burrone appena era tinto dal verde cupo dell'elce; dall'altra le eteree, nivee balze di un'immensa montagna, di cui i terribili lineamenti erano ad intervalli nascosti o dischiusi allo sguardo da dense nubi, spinte dalla tempesta; piú oltre, fra boschetti di aranci, un amabile villaggio, sospeso sopra un precipizio fatto ad anfiteatro: e gli aurei globi de' frutti spiccavano sui muri bianchi, sull'oscuro verde delle foglie, di cui essi erano quasi piú copiosi; e fra questi boschi splendeva il mare ».

Oltre le aride vette del Mezzogiorno destarono il suo canto le cime stagliate, emergenti dai ghiacciai azzurrini delle Alpi, il cui fascino era stato rivelato alla poesia inglese dal Gray, che uní un sentimento d'ammirazione al senso di terrore che prima aveva destato questa selvaggia natura [1]; ed il poeta del *Prometeo* sa trovare le piú lucide figurazioni per esprimere il suo incanto di fronte a questo paesaggio titanico. « Le cascate de' torrenti mutate in miniere di cristallo o in adamantine sculture empivano di gelida luce gli abissi ». « Guarda, » dice Asia a Pantea, « il vasto piano di fluttuanti vapori, simile ad un lago le cui cerule onde si frangono in una luce d'argento! Vedi come esso circonda la vetta su cui stiamo, i prati crepuscolari, le grotte illuminate da' torrenti; le acute montagne che fendono il cielo riverberano l'alba colle glaciali guglie radianti come il sole » [2]. È lo spirito romantico dell'epoca che lo volge verso queste scene dalle linee convulse, dalla rude colorazione, che riflettono nel loro tragico disordine l'intimo tumulto delle anime. Piú superficiale nel Byron, questo vivo senso di ammirazione per le spaventose manifestazioni delle forze naturali è profondamente radicato nello Shelley, che nell'*Ode to the West Wind* composta non lungi da Firenze, in un bosco

---

(1) E. Gosse, *A History of eighteenth century literature*. London, Macmillan, p. 237.

(2) *Prince Athanase*, Fragment III; *Prom. Unb.*, Act II, Sc. III, 19-29. — Vedi G. T. Elton, *An account of Shelley's Visits to France, Switzerland and Savoy*. Bliss, Sands and Forster, 1894.

sulle rive dell'Arno, rammenta con gioia « la tempestosa raffica, ad un tempo mite e vivificante », e il « magnificent thunder and lightning »; è il carattere peculiare della razza, che ha prodotto si notevoli maestri nell'arte del terrore, che si rivela in queste sue notazioni, come in quella della « nera pioggia, del fuoco e della grandine che erompono dalle nubi furiose ». In un passo dell'*Adonais* egli esprime la bellezza non solo, ma la grandezza e l'imponente fascino di Roma:

> Life, like a dome of many-coloured glass,
> Stains the white radiance of Eternity,
> Until Death tramples it to fragments. — Die,
> If thou wouldst be with that which thou dost seek!
> Follow where all is fled! — Rome's azure sky,
> Flowers, ruins, statues, music, words, are weak
> The glory they transfuse with fitting truth to speak (1)

L'elemento fantastico, si caro ai Celti, dalle pagine del *Mabinogion* al *Sogno di una notte d'estate*, da *Le Morte d'Arthur* del Malory alle novelle dello Hawthorne, si ritrova vivace ancora nella sua anima, pur lontano dalle oscure colline inglesi, pur nell'abbagliante pomeriggio napoletano. « Io fui a Pompei, nella cittá dissepolta, ed udii le foglie dell'autunno come lievi passi di spiriti attraversare le vie... »; il poeta ode ancora suoni misteriosi e sinistri che vibrano « nel cristallino silenzio dell'aria », ed in un'altra sua lirica osserva con vago, angoscioso presentimento « le foglie morte che fuggono dall'invisibil presenza del vento, come spettri dall'incantatore » (2). Questa *rêverie*, che popola le foreste ed i laghi di una folla di esseri bizzarri, si ingentilisce tuttavia quando il poeta si circonda di una scena ridente come

---

(1) « La vita, come una cupola di vetro di mille tinte, colora, finché la morte la calpesta in frantumi, la bianca irradiazione dell'Eternitá. — Muori, se tu vuoi essere con quello che tu cerchi! Seguilo dove tutto è fuggito! — L'azzurro cielo di Roma, i fiori, le ruine, le statue, la musica, le parole, sono deboli per esprimere con acconcia veritá la gloria che essi trasfondono ».

(2) *Ode to Naples*, Epodo I; *Ode to the West Wind* str. I. — V. R. Garnett and E. Gosse, *A History of English Lit.* London, Heinemann, 1903: « His mind moves ethereally among incorporeal images and attributes, dimly at times, yet always clothed about with radiant purity ». Vol. IV, 124.

la nostra, e nel dialogo dei Fauni nel II Atto del *Pr. Unb.* abbiamo un fantastico soggetto proprio di un'immaginazione nordica dipinto su di uno sfondo di una meridionale ricchezza di tinte.

« I° Fauno: Puoi tu immaginare dove vivono quegli spiriti che fanno sí delicata musica nei boschi?

« II° Fauno: Ho udito dire che le bolle, che l'incantesimo del sole succhia dalle pallide, languide ninfee, sono i padiglioni dove essi abitano e fluttuano, sotto l'atmosfera verde e d'oro che il meriggio accende fra le intessute foglie; e quando esse si rompono e la sottile aria infocata, che essi respirano entro quelle cupole lucenti, ascende e scorre come meteore attraverso la notte, essi cavalcano su di esse e guidano la loro precipite corsa...

« I° Fauno: Se alcuni vivono cosí, hanno altri una diversa vita sotto rosei fiori o dentro le campanule dei prati, o le profonde violette chiuse, o sui loro profumi moribondi, o nella luce di sole delle sfere di rugiada? »

Le nubi, il loro illuminarsi di porpora nella sera, lo scintillio degli ultimi cirri d'ametista, lo attraggono con quell'affetto alle luminositá de' cieli ch'egli ha comune con un pittore suo contemporaneo, col Bonington, i cui quadri, disse Delacroix [1], sono « des espèces de diamants dont l'œil est flatté et ravi ». E, sia nel canto della Terra, nel *Prometheus Unbound* [atto IV]: « Come il tepore dell'alba può sciogliere una stilla di rugiada mezzo congelata, cristallina, verde e oro, finché essa diviene un'alata bruma, ed erra e sale alla volta azzurra del giorno, perdura nel meriggio, ed all'estremo raggio del sole pende sul mare, un cirro di fuoco e d'ametista », come nel fastoso vespero in *Julian and Maddalo*, il suo quadro assume quell'apparenza d'irrealitá, di sogno, che forma pure il fascino caratteristico de' dipinti, piú sobrii però nella colorazione, di un altro squisito artefice della sua razza, dell'Whistler.

La notte sui colli di Toscana, quella tersa notte olezzante che il Foscolo ha evocato con sí classico tocco, rivive colle sue sfumature pallide, delicate, nelle rime del poeta inglese, come in un

---

(1) W. E. Henley, *Views and Reviews*. London, Nutt, 1902, vol. II, 54.

evanescente « Notturno » del Le Sidaner; ed egli contempla « il destarsi della luce che colora il mar toscano, quando la luna vaporosa piove il suo candido fuoco, e la brezza è tranquilla, e il cielo sorride, turchino sul pallido mare » [1]. Cosí pure è un autunno italico quello che lo ispira; non è l'ottobre velato e calmo come un vespero, l'autunno della campagna attorno a Winchester, cantato dal Keats, colle sue « lunghe nubi, che adornano come fiori il giorno che muore dolcemente, e colorano i campi di stoppia con una rosea tinta, mentre il pettirosso gorgheggia nel giardino, e le rondini che si raccolgono per partire cinguettano ne' cieli »; ma l'autunno italico, piú ardentemente colorato, e brillante di una luce piú calma e piú dorata di quella estiva, della luce che tinge in oro ed in bronzo ed in rosso rame i boschi immobili nel tramonto. Lo Shelley vaga meditando nell'ora del meriggio [2]; « è il meriggio autunnale, quando una morbida e purpurea nebbia, come un vaporoso ametista, od una stella che si sia disciolta in luce nell'aria, dall'orlo del curvo orizzonte allo zenith empie il cielo, e le viti d'oro e vermiglie, e il fiore che traluce a' miei piedi, e tutte le viventi cose, e il mio spirito si compenetrano dello splendore del cielo ». Nella contemplazione della natura nostra, tutta rifiorente ai raggi di primavera, un rapimento ineffabile lo assale, simile all'estasi di Dante nella freschezza perenne della

divina foresta, spessa e viva,

smaltata di fioretti gialli e vermigli,

che l'alta terra senza seme gitta.

È il paesaggio italico compreso nella sua intima essenza di solenne pace, che ispira le visioni del « Triumph of Life ». « E la figura svanì nella luce crescente, come a poco a poco scompare

(1) « Letter to M. Gisborne ». V. *Passage of the Apennines* [p. [illegible]]; — *To Mary* (... *the sky* [*Of this azure Italy*] [*ib.*]; — *Lines written in the Bay of Lerici* [p. [illegible]]; — *To Jane* [[illegible]]; — *Evening, Ponte al Mare, Pisa* [[illegible]]; — *The Aziola* [[illegible]].

(2) J. Keats, *Complete Works*, ed. by H. Buxton-Forman; Gowans and Gray Glasgow, 1901, vol. II; « To Autumn ». — V. Lettera al Reynolds, cit. dal B. F., p. 120. — Shelley, *Lines written among the Euganean Hills*, [illegible].

il silente splendore di una stella nell'ardor di crisolito dell'aurora...; mentre io guardava, l'immagine radiosamente intensa del sole ardeva sulle acque della fontana che sfolgoravano come oro, e s'inoltrava nel folto della selva tracciando tortuosi sentieri di fuoco e di smeraldo; e nel fulgore stava una figura di luce... ». Il Byron, pur ritraendo luoghi nostrani, serba la sua predilezione per il rude paesaggio romantico degli scrittori del Nord, serba lo speciale carattere fantastico e spesso lugubre delle acque e delle foreste settentrionali, pallide e fosche sotto cieli velati; non cosí lo Shelley, che con egual fulgidezza tratteggia la vastitá de' cieli ed i particolari piú minuti, su tutto effondendo uno spirito di gioia, ben piú affine al carattere nostro che non alle anime pensose delle sue regioni native. Nella pittura de' particolari, se non raggiunge l'esuberante fantasia del Keats di cui il magico serpe, in *Lamia*, « splende abbagliante, screziato di vermiglio, d'oro, di verde e d'azzurro, occellato come un pavone e listato di cremisi, e chiazzato di lune d'argento », tuttavia egli sa colorire la « mala striscia », che s'avanza nell'erbe « raggiante di mille tinte commiste, riflettendo l'eterno azzurro dell'aerea volta, e fluttua nell'acque oscure, avvolto nello splendore della sua leggiadria » [1]. E questa sua trattazione delle fattezze del paesaggio lo stacca nettamente dagli altri realisti inglesi, poiché nella luce sobria, a mille sfumature crepuscolari, a tonalitá grigie e violette, de' cieli nordici, le cose emergono piú delicate e pensose, circonfuse di una bellezza che deriva dal sentimento, piú che dalla sensazione; quindi l'emozione profonda della notazione wordsworthiana, la pittura azzurrina e bruna avvivata da drammatici effetti di luce, di un Constable o di un Peter de Wint. Il poeta dell'*Ode a Napoli* ama invece riguardar le cose in un ambiente ben piú intensamente luminoso; egli cerca la luce violenta delle plaghe meridionali, un'atmosfera vibrante di atomi d'oro, le grandi ombre azzurre sí lievi sul mare violetto, l'intensa luminositá delle colline gialle nella luce aurata

---

(1) *Rosalind and Helen*, 113-119. V. in *Fragments of an unfinished drama* (164-165): « Like emerald snakes, mottled and diamonded, — With azure mail and streaks of woven silver ».

del tramonto; in un tal paesaggio il piú piccolo fiore serba una particella della gran fiamma del giorno, è una minuscola lampada tralucente nell'erbe profonde.

E il mughetto, « colla luce delle sue tremule campanelle, viste attraverso i veli di tenero verde » [1]; è il giglio che aderge la sua coppa « colorata di chiaro di luna », adorna di stami, « come di stelle infocate, come occhi che guardano, attraverso la chiara rugiada, la mitezza de' cieli »; sono le larghe ninfee che « dormono sulla riviera, su cui piovono obliqui i raggi di luce verde e d'oro, che filtrano tra i mille colori de' rami fioriti ». Questa natura cosí idealizzata nel fervore poetico diviene irriconoscibile; questo mondo dello Shelley è remoto dalla vita, è la terra di leggende e di sogni di cui parla il suo amico poeta nell'*Ode to a Nightingale*:

> The same that oft-times hath
> Charm'd magic casements, opening on the foam
> Of perilous seas, in faery lands forlorn (2).

In questo universo in cui il poeta si libra nella sua estasi lirica « les lois de la vie sont sospendues ou transformées; on y vogue entre ciel et terre, dans l'abstraction, le rêve et le symbole; les êtres y flottent comme ces figures fantastiques qu'on aperçoit dans les nuages, et qui tour à tour ondoient et se déforment capricieusement dans leur robe de neige et d'or » (3).

Nella sua fantasia spesso il paesaggio si trasforma in un'allegoria, per lo piú in figure dalle ali occellate di gemme, dagli occhi lucenti come astri, dalle vesti di porpora, quali il pennello di Burne-Jones le ha raffigurate avvolte nel pallore de' suoi sogni. Il primo rosseggiar del mattino, « co' suoi occhi lucenti come meteore, librato sulle sue penne ardenti, trasvola sulla nube; e lungi brilla la luce delle sue ali d'oro ». Queste figure alate, care ai Preraffaelliti, sintetizzano nel loro variopinto splendore

(1) *The Sensitive Plant*, Parte I.

(2) « La stessa canzone dell'usignolo, che spesso ha apportato il suo fascino a magiche finestre, aperte sulla schiuma di mari perigliosi, in desolate terre incantate ».

(3) TAINE, *op. cit.*, vol. III, 512.

la bellezza del nostro vivido, armonioso paesaggio; tale è Panthea, dalle ali verdi come il mare, che effonde « nel cremisi fulgore dell'alba la musica del suo volo »; tale è Jone, dalle vaste ali d'argento [1]; e, senza assumere forma simbolica, tali ci appaiono « le pioggie dalle ali d'iride ».

Giá ne' suoi primi componimenti, in *Queen Mab*, in *Alastor*, si rivela questa sua intima aspirazione ad un ideale universo tutto luce ed armonia, che sará l'oggetto costante dell'arte sua, quest'aspirazione ad un fantastico mondo, di cui le cose mortali non potevano offrirgli che una scialba parvenza. Tuttavia fra le varie contrade che piú si accostavano al suo poetico archetipo colla loro pittoresca natura, egli scelse l'Italia, come la regione dove il sole colora piú soavemente il paesaggio e avviva i cieli di un fulgore piú profondo, dove pure, rispondendo alla sua innata, romantica tristezza, alle melanconie del suo spirito nordico, nell'angoscia del crepuscolo le fronde sussurrano ancora parole di mistero.

---

(1) *The Cloud*, str. III; *Prom. Unb.*, Act., I. ii; *Epipsychidion*, 354.

KEATS E LA LETTERATURA ITALIANA

Leigh Hunt, commentando alcuni versi del Keats, ci da notizia degli studi del poeta riguardo alla nostra lingua. « Keats had read Dante in Mr. Cary's translation, for which he had a great respect. He began to read him afterwards in Italian, which language he was mastering with surprising quickness » [1]. Ma dalle lettere stesse del Keats risulta chiara questa tendenza alla letteratura ed alla lingua italiana: giá in una lettera alla sorella, del settembre 1817 (il poeta aveva allora 22 anni), egli esprimeva la sua ammirazione per l'idioma d'Italia, opponendolo al francese. « I wish », dice egli, « the Italian would supersede French in every school throughout the Country... Italian indeed would sound most musically from lips which had began to pronounce it as early as French is crammed down our Mouths, as if we were young Jackdaws at the mercy of an overfeeding Schoolboy » [2]. Nell'aprile del 1818, scrivendo a John Hamilton Reynolds, egli manifestava il pensiero di apprendere l'italiano. « I have written to George [fratello del poeta] for some Books — shall learn Greek, and very likely Italian » — [3]; nel 1819, nel settembre, egli è occupato nello studio dell'italiano, e doveva giá essere abbastanza avanzato nella conoscenza della lingua, poiché aggiunge: « Ariosto I find as diffuse, in parts, as Spencer. I understand completely the difference

(1) Citato da H. Buxton Forman in *The complete Works* of John Keats (Gowans and Gray, Glasgow, 1900-1; vol. II, p. 64 nota).

(2) Vol. IV, p. 27. Lettera a Fanny Keats, Oxford, sett. 10, 1817.

(3) Vol. IV, p. 104. Lettera a John Hamilton Reynolds, da Teignmouth, 27 aprile, 1818.

between them » [1]; nello stesso mese egli scriveva al fratello Giorgio: « I am reading Ariosto at present, not managing more than six or eight stanzas at a time. When I have done this language, so as to be able to read it tolerably well, I shall set myself to get complete in Latin » [2].

Vedemmo come il Keats avesse incominciato a leggere Dante nella traduzione del Cary; egli possedeva un'edizione « miniatura » di questa traduzione, e la portò con sé nel suo viaggio in Scozia [3]; scrivendo a Benjamin Bailey da Inverary cosí si esprime: « You say I must study Dante — well, the only books I have with me are those 3 little volumes. I read that fine passage you mention a few days ago » [4]. Col Bayley doveva il Keats conversare su Dante poiché in una lettera del giugno 1818 gli diceva: « I am not at home, and your letter being there I cannot look it over to answer any particular — only I must say I feel that passage of Dante. If I take any book with me it shall be those minutes volumes of Carey, for they will go into the aptest corner [5] ».

Dante esercitò la sua potente influenza sul pensiero del poeta e ne troviamo reminiscenze ne' suoi scritti. In una nota al Milton (*Paradise Lost*, Book IV, 268-72), lodando la forza nell'espressione del dolore, aggiunge che questo è un dono singolare del Milton ed è « entirely distinct from the brief pathos of Dante [6] »; nelle stesse note egli ammira i primi canti dell' *Inferno*, come una meravigliosa introduzione: « There is always a great charm in the openings of great Poems, more particularly where the action begins — that of Dante's Hell [7] ». In un saggio su « Edmund Kean as a Shakespearian actor » egli afferma che questo attore

(1) Lettera del 7 settembre 1819, da Winchester, a John Taylor; vol. V, p. 91.

(2) Lettera a George Keats, settembre 1819; vol. V, p. 120.

(3) Vol. III, pp. 16, 17 nota.

(4) Lettera del 18 luglio 1818; vol. IV, p. 145. Nota il BUXTON-FORMAN: « The Vision... of Dante Alighieri, Translated by Cary. In three volumes. London, Taylor and Hessey... 1814. This pretty little 32mo, is the first complete edition of Cary's renowned version of the Commedia ».

(5) Lettera a Benjamin Bailey. London, 10 giugno 1818; vol. IV, p. 115.

(6) Notes on Milton's Paradise Lost; vol. III, p. 264.

(7) Vol. III, p. 257.

« from all his comrades... stands alone, reminding us of him, whom Dante so finely described in his Hell:

« And sole apart retir'd, the Soldan fierce (1) ».

In un'altra recensione drammatica, lodando i nomi che i drammaturghi dell'epoca di Elisabetta solevano apporre ai loro componimenti, egli dice: « The names of old plays are Dantean inscriptions over the gates of hell, heaven, or purgatory ». L'impronta della lettura di Dante si riconosce in alcuni passi dell'opera del Keats. Nei versi della *Vigilia di S. Agnese*,

The sculptured dead, on each side seem to freeze,
Emprison'd in black, purgatorial rails (2),

lo Hunt osserva che « the germ of the thought, or something like it, is in Dante, where he speaks of the figures that perform the part of sustaining columns in architecture... But the same thought may have originally struck one poet as well as another (3) ».

Colla comparazione dell'Alighieri:

Se s'adunasse ancor tutta la gente
Che giá in su la fortunata terra
Di Puglia fu del suo sangue dolente,...
Con quella che senti di colpi doglie.....
[*Inf.*, XXVIII, 7-21].

scorgiamo affinitá nell'*Endymion* (4), dove i morti naufraghi giacciono nell'edifizio, in cui sono stati pietosamente adunati.

Turn to some level plain where haughty Mars
Has legion'd all his battle;....
.... Imagine further, line by line,
These warrior thousands on the field supine...

Il ravvivarsi dei cadaveri all'incantesimo di Glauco:

And, as he pass'd, each lifted up his head,
As doth a flower at Apollo's touch (5),

(1) In un articolo nel « Champion » del 21 dicembre 1817: vol. III, p. 232 e p. 229, nota. — *Inferno*, IV, 129.

(2) Strofa II; vol. II, p. 65.

(3) Citato dal BUXTON-FORMAN, vol. II, p. 64 nota. — *Purgatorio*, X, 130-31.

(4) Book III, 728-734.

(5) *Endymion* III, 785-86.

rammenta il noto: « Quale i fioretti dal notturno gelo... » (Inf., II, 127-29), mentre i versi

..... even now
A clammy dew is beading on my brow,
At mere remembering her pale laugh, and curse (1),

hanno analogia coi danteschi

... che dello spavento
La mente di sudore ancor mi bagna.
[*Inf.*, III, 131-2].

Nell'*Endymion* il Keats ricorda la favola di Mercurio e di Argo, che è pur menzionata nel Sonetto *A Dream after reading Dante's Episode of Paulo and Francesca*:

As Hermes once took to his feathers light,
When lulled Argus, baffled, swoon'd and slept (2);

i versi dell'*Endymion* sono:

Hermes' pipe, when anxious he did lean
Over eclipsing eyes (3),

e si questi come i citati del Sonetto potrebbero risalire a quelli dell'Alighieri:

S'io potessi ritrar come assonnaro
Gli occhi spietati udendo di Siringa,
Gli occhi a cui piú vegghiar costò si caro,
[*Purg.*, XXXII, 64-7].

tanto piú che il Sonetto fu scritto dal Keats nel volume della traduzione di Dante del Cary, di cui si è detto; questo osserva il Buxton-Forman, notando il raffronto dantesco (4).

---

(1) *Endymion*, III, 567-569.
(2) Vol. III, p. 16.
(3) Book II, 876-77.
(4) « The story of Argus, dice il Buxton-Forman (vol. I, p. 137, nota), seems to have impressed Keats vividly; see his sonnet « As Hermes... ». Probably this vivid impression was derived from Cary's Dante (*Purg.*, XXXII), which he certainly read attentively, and on the fly-leaf of which, by the bye, he wrote that very sonnet. He may also have known the story in Ovid's Metamorphoses (Book I) ».

L'immagine dell'Alighieri (Purg., XXIII, 31):

Pareano gli occhi anella senza gemme

par ricordata nell'*Endymion* (I, 394):

Whose eyelids curtain'd up their jewels dim;

e di carattere dantesco, sebbene di non diretta derivazione dalla *Commedia*, è il paragone che il Keats istituisce fra i Titani nello *Hyperion*, e le pietre druidiche sopra una landa desolata:

... like a dismal cirque
Of Druid stones, upon a forlorn moor,
When the chill rain begins at shut of eve,
In dull November... (1)

E l'Alighieri, dei Giganti:

Poco portai in lá volta la testa
Che mi parve veder molte alte torri...
Però che come in su la cerchia tonda
Montereggion di torri si corona,
Cosí la proda che il pozzo circonda
Torreggiavan di mezza la persona
Gli orribili Giganti... — [Inf., XXXI, 19-44].

e la « piovosa sera di novembre » ha riscontro nell' « aura grossa e scura ». Dall'Alighieri il poeta ha forse appreso a paragonare uno stato psicologico ad un altro analogo; similitudini come

E quale è quei che disvuol ciò che volle,
E per nuovo pensier cangia proposta...
E quale è quei che suo dannaggio sogna...

possono aver ispirato la comparazione:

As with us mortal men, the laden heart
Is persecuted more, and fever'd more,
When it is nighing to the mournful house
Where other hearts are sick of the same bruise;
So Saturn..... (2).

(1) *Hyperion*, Book II, 34-37.
(2) *Hyperion*, Book II, 101-105.

L'impressione del Canto V dell'*Inferno* fu notata dal Keats in una lettera a Giorgio e Georgiana Keats [1]. « The fifth canto of Dante pleases me more and more... »; egli narra un sogno evocato dal ricordo della lettura dantesca, sogno che egli pose in versi nel sonetto giá citato: « A dream after reading... » [2], e che egli scrisse nel piccolo volume dell'*Inferno* tradotto dal Cary. « The sonnet, dice il Buxton-Forman, is finally written in a cramped manner on the last endpaper [3] ». Il sonetto riferisce il sogno del Keats,

> But to that second circle of sad hell,
> Where 'mid the gust, the whirlwind, and the flaw
> Of rain and hail-stones, lovers need not tell
> Their sorrow.

V'è una confusione nel ricordo del Keats fra la pena dei dannati nel secondo cerchio e di quelli nel terzo. Si può ancora ricordare l'osservazione del Forman ai versi dell'*Endymion* che descrivono il viso di chi ha contemplato « infinite meraviglie ».

> ..... I see
> That thou hast been a witness — it must be —
> For these I know thou canst not feel a drouth,
> By the melancholy corners of that mouth (4).

Il Forman nota: « The thought of melancholy expression of the mouth of one who has seen « ceaseless wonders » is probably allusive to the portrait of Dante, foremost of all beholders of « ceaseless wonders [5] ». In *Life and Letters of John Keats* lo Houghton cita una lettera del poeta allo Haydon, assai caratteristica per l'intensa ammirazione che in essa è manifestata pel nostro massimo artefice. « Dante è in alcun modo nella stessa condizione di Goethe. Entrambi sembrano insipidi e senza ispirazione a quelli che non possono bere delle loro acque alle sorgenti fra le rupi. Ma il Fiorentino ha questo vantaggio sul bardo

(1) Vol. v, p. 22.
(2) Vol. III, p. 16.
(3) Vol. III, p. 17 nota.
(4) *Endymion*, III, 393-396.
(5) Vol. I, p. 153 nota.

di Weimar: che il tempo, che solo forma il cristallo duraturo, ha messo alla prova per più di cinquecento anni la resistenza della sua riputazione, ed ha dimostrato che essa non è di vetro... Piuttosto di lodarlo, lo si deve amare; quelli che sentono veramente il suo incantesimo non han bisogno di argomenti per il loro amore appassionato » (1).

Il Petrarca è ricordato dal Keats nella sua poesia *Sleep and poetry*, pubblicata nel 1817 (2): ed il Boccaccio gli ha fornito il tema per la novella in versi *Isabella or the Pot of Basil*.

Lord Houghton ci riferisce che Keats e John Hamilton Reynolds, uno scrittore amico e quasi coetaneo del poeta, avevano progettato un volume di racconti versificati tratti dal Boccaccio, ed il Reynolds ne pose in versi due, che pubblicò nel 1821 nel volume *The Garden of Florence and other Poems*; l'autore nella prefazione a questo volume, dice: « The stories from Boccaccio (The Garden of Florence, and The Ladye of Provence) were to have been associated with tales from the same source, intended to have been written by a friend; but illness on his part, and distracting engagements on mine, prevented us from accomplishing our plan at the time; and Death now, to my deep sorrow, has frustrated it for ever! » (3) [Keats era morto nel febbraio del 1821]. Queste parole del Reynolds servono allo Houghton per spiegare un passo della lettera a Reynolds che porta la data del 27 aprile 1818. « I have written for my folio Shakespeare, in which there are the first few stanzas of my « Pot of Basil ». I have the rest here finished, and will copy the whole out fair shortly, and George will bring it you. The compliment is paid by us to Boccace, whether we publish or no: so there is content in this world — mine is short — you must be deliberate about yours: you must not think of it till many months after you are quite

(1) Lettera del 26 novembre 1817, da Leatherhead. — Ed. 1867, pp. 49-51. (A. Paget-Toynbee, *op. cit.*, II, 245).

(2) Vol. I, p. 61, 384-394 e vol. I, p. 45:

> Of lovely Laura in her light green dress,
> And faithful Petrarch gloriously crown'd.

(3) Citato dal Buxton-Forman, vol. II, p. 36.

well: — then put your passion to it, and I shall be bound up with you in the shadows of Mind, as we are in our matters of human life » [1]. *Isabella or the Pot of Basil* fu pubblicato nel terzo ed ultimo volume del Keats, nell'estate del 1820 [2]; la trama è tolta dal Decamerone, dalla novella V della IV giornata; il Keats ha però ampliato molto lo svolgimento psicologico, e l'espressione improntata ad una profonda melanconia è assolutamente diversa da quella del Boccaccio; vi sono poi altre divergenze superficiali; nel Boccaccio i fratelli di Isabella sono tre, nel Keats sono ridotti a due; il nome usato dal Boccaccio è Lisabetta; il luogo dell'azione, Messina; nel Keats, Firenze. Talvolta un particolare del Decamerone è svolto poeticamente dal Keats; ad es. l'epiteto « tutto rabbuffato » attribuito alla capigliatura di Lorenzo, quando appare in sogno lacero e sanguinoso, dá motivo al poeta di estendersi:

> « the forest tomb
> Had marr'd his glossy hair which once could shoot
> Lustre into the sun » (3).

Nel Decamerone i fratelli, autori dell'omicidio, lasciarono Messina e « se n'andarono a Napoli »; nel racconto del Keats il luogo del loro scampo non è determinato.

> And so left Florence in a a moment's space,
> Never to turn again — Away they went,
> With blood upon their heads, to banishment (4).

Il poeta esprime il suo « compliment to Boccace » nelle strofe XIX e XX. L'argomento fu trattato da Bryan Waller Procter nella « Sicilian Story » [5]; per questo scrittore il Keats nutriva una speciale ammirazione e lo considerava come uno schietto cultore dell'arte; avendogli il Procter inviato la « Sicilian Story » e le « Dramatic Scenes », il Keats, in una lettera ad un amico,

(1) Lettera a John Hamilton Reynolds, da Teignmouth, vol. IV, p. 104, e nota del FORMAN a p. 35, vol. II.
(2) Vol. II, p. 3.
(3) St. XXXV.
(4) St. LX.
(5) Vol. II, p. 36 nota.

così parla dell'autore: « I think he likes poetry for its own sake, not his » (1), frase che rivela l'alto concetto in cui egli teneva lo scrittore. Del Boccaccio troviamo ancora menzionata Griselda in una lettera a George e Georgiana Keats (2).

Le fantasie cavalleresche avevano pel Keats una forte attrattiva, la sua poetica immaginazione permettendogli di foggiarsi un mondo irreale (3), di tendere tra lui ed il mondo « golden broideries »; quelle epoche di lotte e di avventure gli apparivano in tutta la loro nobiltà e grandezza, quindi la figura del Boiardo è da lui ricordata con viva ammirazione: « He was a noble Poet of Romance » (4); e noi abbiamo notizia de' suoi studi sull'*Orlando*. Nella sontuosa descrizione delle grotte nell'*Endymion* si ritrova alcun'analogia colle pitture del Conte di Scandiano.

Lib. II. C. VIII.

Cadendo della ripa a gran fracasso
Callarno entrambi per quella acqua scura,.....
E, roïnando tutta fiata al basso,
Cominciò l'acqua a farsi chiara e pura,
E cominciarno di vedersi intorno:
Un altro sol trovarno e un altro mondo.....
E sopra se vedean del lago il fondo,
Il qual, dal sol di suso aluminato,
Facea parere il luogo più iocondo (5).

End. II, 216:

..... he fled
Into the fearful deep....

e *II, 1022:*

The visions of the earth were gone and fled —
He saw the giant sea above his head.

(1) Letter to John Hamilton Reynolds, febbraio 1820, vol. v, p. 157.

(2) « Patient Griselda », vol. v, p. 45. Letter to G. and G. Keats, febr. 1819.

(3) « Now to me manners and customs long since passed... are as real, or even more real than those among which I now live ». Letter to George and Georgiana Keats, november 1818, vol. IV, p. [illegible].

(4) Vol. v, p. 62. Letter to M. Jeffrey.

(5) Boiardo, *Orl. Inn. riscontrato sul Codice Trivulziano e sulle prime stampe da* F. Foffano, Bologna, Romagnoli, 1906-07.

BOIARDO, *Lib. II, C. VIII, pp. 137-138:*

Via per la grotta va senza paura,...
Senza alcun lume per la strata oscura,
Alor che gl'incontrò gran meraviglia;
Perché una pietra relucente e pura
Che drittamente a foco se assemiglia,
Gli fece luce mostrandoli intorno,
Come un sol fosse in ciel a mezo giorno.

BOIARDO, *Lib. III, C. II, p. 26:*

Morto il serpente, or guarda il cavalliero
La scura grotta de sopra e de intorno
(Lucea un carbonchio a guisa de doppiero,
Qual rendea lume come il sole al giorno):

End. II, 243:

Chilly and numb
His bosom grew, when first he, far away
Descry'd an orbed diamond, set to fray
Old darkness from his throne: 'twas like the sun
Uprisen o'er chaos.

Le grotte ingemmate del nostro poema romanzesco si riflettono come in un lucido lago nelle pagine del Keats:

In mezo a un campo si de zoie pieno
Che solo a dir di lor seria un volume;
E non ha tante stelle il cel sereno,
Nè primavera tanti fiori e rose,
Quante ivi ha perle e pietre preciose.

End. II, 224:

A dusky empire and its diadems;
One faint eternal eventide of gems.

Le meravigliose, rilucenti costruzioni di marmi colorati e di gemme de' poemi cavallereschi trovano alcun riscontro ne' fantastici palazzi dell'*Endymion*.

Lib. I, C. VI, p. 123:

Smonta a un palagio de si bel lavoro,
Che per gran meraviglia il riguardava;
Sopra a colonne de ambro e base d'oro
Una ampla e ricca loggia se posava;
Di marmi bianchi e verdi ha il suol distinto,
Il cel de azuro et ôr tutto è depinto.

End. III, 830:

> At every onward step proud domes arose
> In prospect, — diamond gleams, and golden glows
> Of amber 'gainst their faces levelling,
> Rich opal domes were seen, on high upheld
> By jasper pillars, letting through their shafts
> A blush of coral.

Di Lodovico Ariosto egli dovette occuparsi alcun tempo, poiché probabilmente, come si può rilevare dalle parole già citate della lettera a George Keats, egli fece su questo autore i suoi studi di lingua italiana; Leigh Hunt ci dice: « A friend of ours has a copy of Ariosto, containing admiring marks of his pen... » (1); e noi sappiamo che egli lo trovava, in alcune parti, così diffuso come lo Spenser (2). Le descrizioni dell'Ariosto colla loro vivacità di colorito e coll'abbondanza de' particolari dovevano certamente gradire al suo spirito, che tendeva alla ricchezza delle tinte ed alla minuta osservazione nelle sue figurazioni; tuttavia l'influenza ariostesca non è facilmente distinguibile dall'influsso spenseriano, che tanta parte ha nella formazione dell'ingegno poetico del Keats. Il Gosse cita l'Ariosto fra gli autori che cooperarono a costituire il gusto letterario e l'arte del Keats, che probabilmente fu indirizzato al nostro poeta dallo Hunt (3). La Valle del Sonno, dell'Ariosto, deve aver colpito l'immaginazione del Keats, poiché nell'*Endimione* (4) noi troviamo una personificazione del Sonno che ha lasciato la sua « caverna desolata » e lentamente ascende all'Olimpo dalla sua « depth Cimmerian » (5); e influenza ariostesca può riscontrarsi nell'*Endymion* (6):

> There lies a den,...
> But few have ever felt how calm and well
> Sleep may be had in that deep den of all,

(1) Citato dal BUXTON-FORMAN, p. 64, vol. II nota.

(2) Letter to John Taylor, Winchester 5 sept. 1819; vol. V, p. 91.

(3) E. GOSSE in vol. IV, p. 140 dell'*English Literature* by R. Garnett and E. Gosse. London, Heinemann, 1903.

(4) *End.*, Book IV, 367-398

(5) ib., 375.

(6) Book IV, 517-525.

ed in questo sito

> ... those eyes are the brightest far that keep
> Their lids shut longest in a dreamless sleep.
> O happy spirit-home!... Hail, gentle Carian!
> For never since thy griefs and woes began,
> Hast thou felt so content: a grievous feud
> Hath led thee to this Cave of Quietude (1).

L'impronta della lettura dell' *Orlando* è forse difficilmente estricabile da quella dello Spenser, onde rimane il dubbio se l'immagine o la figurazione del Keats derivi direttamente dalla fonte italiana o dal riflesso de' nostri poemi cavallereschi nella *Faerie Queene*. L'Ariosto però venne a diminuire d'interesse per il poeta quando il suo ingegno, amareggiato dalla morte del fratello e dagli attacchi della *Quarterly Review* e del *Blackwood's Magazine*, tendeva ad una forma artistica piú umana e piú profondamente drammatica, anziché alla serenitá ed alla fredda psicologia di un poema fantastico; quindi egli scrive, nel novembre del 1819, al Taylor: « I would rather read Chaucer than Ariosto » (2), frase significativa delle sue aspirazioni verso quell'arte piú severa, ch'egli intendeva di esplicare « writing... a few fine Plays » (3).

Il Tasso è posto accanto allo Spenser nelle « auree sale » di Apollo, che Omero, Virgilio, Milton e Shakespeare fanno risonare dello loro sublimi armonie (4); il poeta della Gerusalemme svolge una melodia delicata, che sprona a nobili sensi.

> ..... Tasso' s ardent numbers
> Float along the pleased air...,
> Calling youth from idle slumbers,
> Rousing them from Pleasure's lair (5).

Una reminiscenza del Tasso si trova nella poesia « On receiving a curious Shell, and a Copy of Verses », pubblicata nel

(1) Ib., 541-548.

(2) Letter to John Taylor, november 1819; vol. v, p. 133.

(3) Ib. Giá nel luglio ed agosto dello stesso anno il Keats si era rivolto alla drammatica colla tragedia « Otho the Great » [vol. III, p. 35 segg.]. V. riguardo all'influenza spenseriana: K. Read, *Keats u. Spenser*. Heidelberg, 1897.

(4) Nell'*Ode to Apollo*, vol. II, p. 167. Strofa 7.

(5) Vol. II, p. 168. La data stabilita dallo Houghton per l'Ode ad Apollo è il febbraio del 1815 (*loc. cit.* nota).

piccolo volume del 1817, dove sono menzionati Armida e Rinaldo [1].

La breve esistenza del Keats non gli permise di addentrarsi maggiormente nella nostra letteratura, alla quale doveva sentirsi fortemente inclinato, come lo fu lo Spenser, col quale egli ha comuni parecchi caratteri. Tuttavia il Keats non solo sarebbe stato attirato alla lettura ed allo studio de' nostri poeti romanzeschi e del Tasso come lo Spenser, che ammirava specialmente lo splendore della forma, l'armonia e la ricca immaginazione de' nostri autori, ma avrebbe pure sentito, come giá da quanto rimane di lui si può scorgere in modo evidente, il fascino di Dante, che gli avrebbe aperta la via a quella forza drammatica d'espressione alla quale egli mirava nello *Hyperion*, e che vagheggiava pe' suoi lavori futuri di forma epica o tragica.

(1) « Rinaldo the bold ». Vol. I, p. 21. Il volume fu pubblicato da Ollier a Londra (Vol. I, p. 3). *Ger. Lib.*, XIV, 38, 39 ed *End.*, II, 219-239.

Si osservi ancora una curiosa analogia fra un passo de' *Sepolcri* del Foscolo:

..... Il navigante
Che veleggiò quel mar sotto l'Eubea.....

e la fantastica notazione nell'*End.* I, 791:

Bronze clarions awake, and faintly bruit,
Where long ago a giant battle was.

L'IMMAGINE POETICA IN KEATS

Dopo aver composto l'*Endymion*, il poeta cercò di scoprire e di analizzare quelle leggi generali ed assolute che governano ogni vera opera d'arte, ed in una lettera a John Taylor [1] egli enunciò alcuno di quegli assiomi che costituiscono le basi delle sue teorie estetiche. Anzitutto è notevole che per lui l'essenza stessa della poesia è riposta nell'immagine; questa però deve esser introdotta senza ch'essa turbi l'armonia dell'insieme, dev'essere piuttosto suggerita che posta in vivido risalto con frasi altisonanti. L'opera poetica dev'essere ricca di figurazioni, ma queste non devono abbagliare lo spirito del lettore; al contrario l'impressione dev'essere quella di una calma penombra crepuscolare, marezzata di tinte ricche e profonde. La facoltá predominante del suo genio era infatti l'immaginazione, unita ad un gusto estetico squisito; e questa sua dote prendeva novello vigore e nuovo impulso dal rapido sviluppo della sua sensibilitá delicata, acuita dalla sofferenza fisica e morale, vibrante intensamente innanzi alla bellezza delle cose. La sua comprensione dell'arte poetica contribuiva a perfezionare il suo godimento intellettuale, sopratutto quand'egli lasciò di occuparsi di studi scientifici; la sua fantasia gli permetteva di analizzare gli stati psicologici piú diversi, di assumere i caratteri piú differenti, di raffigurare, con

(1) *Complete Works of J. K.*, ed. by H. Buxton Forman. Gowans and Gray, 1901, IV, 81. *Lettera del 27 febbraio 1818 a John Taylor*: « The rise, the progress, the setting of Imagery should, like the sun, come natural to him, shine over him, and set soberly, although in magnificence, leaving him in the luxury of twilight ».

sapienti armonie e chiaroscuri di ombre e di luminose sfumature, que' paesaggi di sogno in cui egli colloca i suoi personaggi immaginarii.

« The soul is a world of itself », egli dice a John Hamilton Reynolds [1], « and has enough to do in its own home ».

Il carattere ch'egli considera come il segno di un'immaginazione sovrana nel foggiare le figure poetiche è la perfezione de' particolari, cioè la rappresentazione della figurazione ideale in modo da rendere intera l'impressione originale, la scena presentando lo sfondo, la sua speciale illuminazione, le sue singole parti sottilmente elaborate, i suoi personaggi nitidamente delineati, e serbando nello stesso tempo inalterata l'armonia dell'insieme.

Egli scopriva questa rara qualitá in Milton, in parecchi tratti del *Paradise Lost* [2]; e nell'opera sua si ritrova questa tendenza a rendere la complessitá dell'immagine in tutte le sue parti con tocco diligente e sintetico, a rendere le fantasie, che fiorivano rapide e vaste nella sua mente, con vivide frasi, a delinearle con mano sicura. Con vasti tocchi luminosi è raffigurata la sfera raggiante che Iperione guida pei cieli:

Due ali quest'orbe
Possedeva per sua gloria, due belle ali d'argento,
Sempre elevate all'appressarsi del dio;
Ed ora dalla tenebra le loro penne immense
Sorsero, una ad una, finché tutte furono distese;
Mentre il globo abbagliante ancora rimaneva nell'ombra
Attendendo il comando d'Iperione.

[I, 283-89].

(1) *Lettera del 25 agosto 1819*, da Winchester.

(2) *Notes on Milton's Par. Lost* [III, 256]. — V. la nota ai vv. 420-3 del Libro VII: « Milton in every instance pursues his imagination to the utmost... But in no instance is this sort of perseverance more exemplified, than in what may be called *stationing* or *statuary*. He is not content with simple description, he must station, — thus here we not only see the Birds « *with clang despised the ground* », but we see them « *under a cloud in prospect* ». So we see Adam « *Fair indeed, and tall — under a platane* » — and so we see Satan « *disfigured — on the Assyrian Mount* ».

V. pure la nota ai vv. 710-30 del Canto I: « What creates the intense pleasure of not knowing? A sense of independence, of power, from the fancy's creating a world of its own by the sense of probabilities ».

La sua immaginazione trasforma stranamente ogni cosa ch'essa tocca; i miti ellenici, le leggende medievali, i racconti dell'Oriente vengono da essa mutati profondamente; quando queste favole antiche si riflettono nel suo spirito esse brillano dello stesso splendore, il che permette al poeta di intrecciarle nel contesto delle sue poesie, serbando un'unitá di tono meravigliosa. Sullo sfondo classico di *Lamia* egli dipinge la smagliante e strana figurazione del magico serpe con tutta la fantastica ricchezza di tinte adatta alla romantica leggenda di Melusina:

> Essa era un'intricata forma di colore abbagliante,
> Chiazzata di vermiglio, d'oro, di verde e d'azzurro;
> Striata come una zebra, picchiettata come un leopardo,
> Occellata come un pavone, e tutta listata di cremisi,
> E piena di lune d'argento, che, quand'ella respirava,
> Si dissolvevano, o brillavano piú lucenti, o intrecciavano
> Il loro splendore coi piú foschi arabeschi;...
> Sopra la sua cresta essa aveva una pallida fiamma,
> Tempestata di stelle, come la tiara d'Arianna.
>
> [I, 46-58].

Il Medio Evo l'attirava non meno della grecitá, i cui miti egli del resto trasformava secondo la maniera degli Elizabethans, di cui Marlowe coll'*Ero e Leandro* e Chapman colla traduzione d'Omero ci dánno i piú notevoli esempi; il colorito sontuoso, il disegno fantastico dell'arte medievale avevano per lui un fascino speciale; e la pittura della finestra gotica, cosí sontuosamente colorata, in *The Eve of St. Agnes* [XXIV] ne può dare acconcio esempio:

> V'era una finestra alta, a tre arcate,
> Tutta inghirlandata di sculture...
> Con vetri a losanga, di bizzarro disegno,
> Di splendide, innumeri tinte;
> Simili alle ali profondamente damascate della grande falena;
> E nel mezzo, fra que' mille emblemi araldici,
> E fra i Santi crepuscolari ed i foschi blasoni,
> Uno stemma s'invermigliava del sangue di re e di regine.

Egli sentiva intimamente il carattere romantico delle leggende cavalleresche, che gli ispirarono de' versi d'una rara potenza suggestiva nell'evocare perigliose avventure nella terra de' sogni e

della magia [1]. Questa predilezione per un'arte essenzialmente fantastica si rivela già nell'*Endymion*, in cui, avvivando l'interesse delle narrazioni con improvvisi cambiamenti di scena, egli è riuscito a dare l'impressione d'un racconto orientale, « d'una fantasmagoria degna delle *Mille e una Notte* », coll'unire intimamente l'elemento classico allo spirito medievale in una *rêverie* cullata dalla musica lene e fluente de' distici numerosi. Il Texte ha acutamente analizzato questo carattere delle sue pitture, che non derivano dal vero, ma dalla fantasia, ed ha cercato di scoprirne il sottile artifizio. « Au fond le secret de cet art est dans l'union intime de deux procédés poétiques, en apparence opposés: la description et la suggestion; l'une qui figure nettement aux yeux du lecteur la forme, la couleur, la dimension des objets; l'autre qui évoque tout un monde de sentiments et de pensées, et dont le caractère extérieur est de rester toujours dans le vague et dans le flottant [2] ». La descrizione pura e semplice non gli è sufficiente per rendere la sua sensazione delicata e profonda del paesaggio; ed egli ricorre all'allegoria, al simbolo; per raffigurarci la multiforme vita dell'Oceano egli drappeggia Glauco in un manto ricamato delle mille forme degli esseri che popolano le acque [3].

Lo attrae la fulgidezza de' tramonti, in cui ritrova lo scintillio delle gemme, dell'ambra e dell'oro:

... prima che i cieli cristallini si oscurino,
Io osservo ed ammiro i laghi d'argento
Dipinti nelle nubi dell'occidente, che assumono
La sembianza di auree rupi e di lucenti sabbie d'oro,
Di isole, e di insenature, e di spiagge dagli orli d'ambra,
Su cui cavalli s'impennano, e di palazzi
E di torri d'ametista.

[*Endymion*, I, 739-45].

(1) *Ode to a Nightingale*, Str. VII. 8-10.
(2) *Revue des Deux Mondes*, 1889, 15 Juillet.
(3) *Endymion*, III, 199-212:

Un manto azzurro avvolgeva le sue vecchie ossa,...
... ogni forma dell'oceano
V'era intessuta distintamente in nero; la tempesta,
La calma, il sussurro e l'orrido ruggito dell'acque,
La secca, il vortice, e la spiaggia deserta,
Erano ricamati in emblemi sul tessuto, con ogni forma
Che sfiora l'onde, o vi si tuffa, o vi dorme, fra promontorio e promontorio...

Colla tendenza propria di un'immaginazione ardente in un'anima stanca, egli si compiace a lasciare che i suoi pensieri seguano il libero volo della fantasia, e dimostra una singolare predilezione per quelle bizzarre fioriture d'immagini a pena coerenti che smaltano i campi vaporosi del sogno. Il sogno era per lui un elemento essenziale dell'arte poetica; egli proclama l'opera di Shakespeare *a perpetual and golden dream* (1); e la facoltá rara e misteriosa del poeta che riesce a trarre, come musico sapiente, nuovi accordi ed infinite suggestioni dalle parole piú usuali, trae la sua origine da questa atmosfera speciale continuamente irradiata di nuove e smaglianti visioni in cui vive il suo spirito.

Poesy alone can tell her dreams.

I sogni gli apportano delle melodie lontane e strane, gli aprono dei palagi d'oro, delle grotte illuminate dal bagliore cangiante di pietre preziose, delle caverne che il mare invade con onde silenziose su cui scherzano gli azzurri riflessi del chiaro di luna (2). Spesso i fantastici quadri dell'*Endymion* e dello *Hyperion*, colle loro sfumature indecise, co' loro mutevoli contorni, ci offrono l'aspetto di scene intraviste nel sonno o immaginate secondo le modalitá del sogno. Il poeta ama indugiarsi nel fantastico bagliore delle sere

(1) V. la lirica *Fancy* [II, 106].

Ever let the Fancy roam,
Pleasure never is at home;...
Then let winged Fancy wander
Through the thought still spread beyond her...

« Poetry must be free! » dice egli parlando dei drammi storici di Shakespeare e lamentando che qui il suo genio fosse impastoiato dalla realtá de' fatti e non potesse spaziare con selvaggio volo pe' cieli della fantasia. « Essi sono scritti con infinito vigore, ma la loro regolarita legò le mani di Shakespeare. I fatti particolari lo tenevano sulla strada maestra, e non gli permettevano di volgersi giù per fronzuti e tortuosi sentieri, o irrompere selvaggiamente, d'un tratto, nell'aria libera de' campi. La poesia è per lo piú inceppata e messa ai ferri da una catena di avvenimenti, e non può liberarsi, non può sfuggire dalla prigione della storia, e neppur moversi spesso senza esser turbata dallo strepito de' suoi ceppi. La poesia di Shakespeare è generalmente libera come il vento — una cosa perfetta ne' suoi elementi, alata e soavemente colorata. La poesia deve esser libera! Essa è dell'aria, non della terra; e piú in alto essa si lit ra piú vicina essa è alla sua propria dimora » [III, 234-35].

(2) *Endymion*, I, 453-63.

d'autunno, illuminate dall'oro fulvo delle nubi, dagli incerti riflessi delle prime stelle, da vaghe iridescenze che si perdono nelle brume azzurrine; una visione allucinante nella sua crepuscolare sontuositá ci è data dalla grotta ingemmata nell'*Endymion*:

Quella regione non era né chiara, né buia;
Ma immersa nella penombra, una tralucente melanconia;
Un fosco impero ed i suoi diademi;
Una pallida, eterna sera di gemme.
... ora esso lo guida
Attraverso tortuosi corridoi...
O verso grotte d'argento e gigantesche file
Di colonne di zaffiro, o ad un ponte favoloso
Su di un fiume cristallino.
[II, 222-39].

Keats definì lo stesso suo talento artistico come la facoltá di poter contemplare ed esprimere visioni:

Thou art a dreaming thing,
A fever of thyself (1).

Le immagini che sorgono nella sua fantasia lo lasciano in dubbio se esse siano delle allucinazioni o de' sogni. « Fu dunque una visione od un sogno? » si domanda il poeta, dopo aver descritto le luminose visioni di fiori imperlati di rugiada, di oceani ignoti, di paesi favolosi, che il canto dell'usignuolo ha destato in lui nella notte di primavera (2). Egli delinea le figure ideali colla stessa copia di particolari ch'egli usa per le cose reali; la voce dello spettro di Lorenzo in *The Pot of Basil* (3) ci è descritta

---

(1) *The Fall of Hyperion*, 169 [III, 175]. — V. *Endymion*, I, 747-56.

(2) Io non posso vedere quali fiori sono a' miei piedi,
Né qual soave incenso pende sui rami,
Ma, nella balsamica oscuritá, io indovino ogni dolcezza
Che il mese favorevole dona
All'erba, al boschetto, ed al selvaggio albero da frutta;
Al candido spino, ed alla pastorale rosa di macchia;
Alle viole che presto avvizziscono, coperte dalle foglie;
Ed alla figlia maggiore del Maggio,
La futura rosa muschiata, piena di rugiadoso vino,
Il ritrovo sussurrante di insetti nelle sere estive.
[*Ode to a Nightingale*, V].

(3) Str. XXXV-XLI.

come quella d'una creatura viva: « Egli si teneva immobile nella tenebra e piangeva; la tomba aveva offuscato lo splendore della sua capigliatura lucente, che una volta rifulgeva al sole, ed aveva privato la sua voce del suo musicale incanto »; ed egli si sofferma a rappresentarci con minuta perfezione l'intonazione strana di questa voce irreale: « Essa aveva un languore speciale, un tremito, come le corde allentate d'un'arpa d'un Druido antico »; le sue modulazioni avevano il suono « de' rauchi venti notturni, che gemono fra i rovi, sui sepolcri ». Questo singolare stato d'animo che non gli impedisce di comporre anche fra le brume d'un assopimento, e che gli è comune con un altro artista sognatore, il Coleridge, gli permette di riprodurre con un'evidenza singolare gli incubi che, particolarmente in certe epoche della sua vita, lo tormentavano con crudele insistenza [1]. Una luce sinistra, che fa scintillare stranamente le sue composizioni piú mature, deriva da questa speciale disposizione di spirito; una melanconia ostinata si rivela in *Lamia*, malgrado la smagliante fioritura de' colori che adornano questo poemetto; essa appare nella grandiosa tristezza dello *Hyperion*, nell'argomento ch'egli intendeva trattare in *The Eve of St. Mark*, e con un carattere macabro, in *Isabella*. La morte del fratello Thomas, il morbo che lo rodeva, hanno probabilmente contribuito a svolgere questa sua inclinazione; e gli incubi ch'egli descrive hanno realmente torturato colla loro angoscia opprimente l'animo conturbato del poeta. Nello *Hyperion* [I, 227] s'incontra questa caratteristica apostrofe che il Titano rivolge agli oscuri presentimenti che lo tormentano: « O sogni diurni e notturni! Forme mostruose, immagini di dolore! O spettrali figure che ondeggiate nelle tenebre glaciali! Perché vi ho io conosciute? Perché il mio cuore è cosí insensato da contemplare questi nuovi orrori? » A queste parole di Iperione:

The Phantoms pale
Bestirr'd themselves, thrice horrible and cold;

---

(1) V. nell'*Endymion*, IV, 889:

As feels a dreamer what does most create
His own particular fright — or when in mine
Far underground a sleeper meets his friends
Who know him not.

And from the mirror'd level where he stood
A mist arose, as from a scummy marsh.

Questo elemento, che lo riattacca ad alcun drammaturgo del secolo XVII, quale Webster o Tourneur, non compariva che in una forma assai piú mite ne' suoi primi lavori, dove l'immaginazione ci si presenta nelle sue manifestazioni piú graziose e delicate. Si può notare un esempio rilevante di questa tendenza d'una mente contristata, che si volge a lugubri figurazioni e che riproduce le sue torve fantasie col tratto sicuro, incisivo, d'un Dürer o d'un Holbein, nella strofe che doveva formare il preludio all'*Ode alla Melanconia*, e che il poeta in seguito cancellò, quando s'accorse, come dice Lord Houghton, che « l'asprezza del contrasto avrebbe distrutta l'impressione generale di ricche e tenere immagini che la poesia doveva produrre [1] ». La strofa era infatti d'un carattere si eccessivo da esser degna di Beddoes:

Though you should build a bark of dead men's bones,
And rear a phantom gibbet for a mast,
Stitch shrouds together for a sail, with groans
To fill it out, blood-stained and aghast;
Although your rudder be a dragon's tail
Long sever'd, yet still hard with agony,
Your cordage large uprootings from the skull
Of bald Medusa, certes you would fail
To find the Melancholy — whether she
Dreameth in any isle of Lethe dull...

Nel suo viaggio in Scozia con Charles Armitage Brown, viaggio le cui privazioni e dure fatiche contribuirono a sviluppare in lui i germi del male implacabile, egli visitò la tomba di Burns, e descrisse la scena con tocchi cosí evanescenti come se fosse una visione. « La cittá, il cimitero, il sole al tramonto, le nubi, gli alberi, tutto, benché d'una bellezza superba, sembra freddo, strano, — come in un sogno ch'io ebbi un tempo e che ora si rinnovella [2] ». La stessa disposizione di spirito è evidente ne' versi

(1) *Complete Works*, II, 121.

(2) V. la lettera del 2 luglio a Thomas Keats [IV, 120], dove inviando il sonetto egli aggiunge: « This sonnet I have written in a strange mood, half-asleep ».

dell'*Ode on Indolence*, che riflette come un tetro stagno le pallide strofe del *Castle of Indolence* del Thomson. « Le stanze che aprono questo poemetto », dice il Gosse [1], « ci presentano somiglianze coll'opera di Keats più che ogni altra poesia del secolo XVIII. Su questi versi dorme una bruma cerula come il fumo dell'oppio, un vapor di sogno... e l'effetto complessivo è quello d'una fantasia elaborata, come un edifizio di squisite proporzioni visto di passaggio ». Queste frasi relative all'opera del Thomson possono applicarsi molto bene al Keats, poiché la sonnolente melodia delle stanze spenseriane del poeta scozzese trova un'eco ne' versi di alcuna strofa dell'ode in questione; fra gli altri con quelli della strofe V:

Il mio sonno è stato ricamato di oscuri sogni; la mia anima era simile ad un prato smaltato di fiori, di ombre tremule, di fuggevoli raggi; il mattino era rannuvolato, ma non cadde una stilla di pioggia, benché ne' suoi occhi si vedessero scintillare le dolci lagrime del maggio.

La natura appare mutata in questa luce speciale; la stella della sera, che *palpita, argentea ne' cieli crepuscolari* [2], diviene l'astro delle fate, che rischiara debolmente; i loro magici castelli, a pena turbando le loro penombre assonnate col suo velato scintillio. Le immagini non si presentano più al poeta che esilmente profilate nella nebbia opalescente; egli ama quindi descrivere, ad esempio, le stelle piuttosto fra veli leggeri ove esse *sorridono timidamente*, che nella loro limpidezza adamantina.

Ed egli si levò, con un debole sorriso, come una stella a traverso le brume dell'autunno (3).

Egli le osserva quando si specchiano nelle acque tranquille:

Una lampada d'argento, il cui ardore si rifletteva sui gradini di marmo, come una stella sull'acque (4).

Per questo spirito immaginativo, che commuove d'un soffio di vita tutto il paesaggio con lucide e vaghe allegorie così da dargli

(1) *A History of the Eighteenth Century Literature*. London, Macmillan, 1907, pp. 225-26.

(2) *Endymion*, IV, 485.

(3) *Op. cit.* I, 160.

(4) *Lamia*, I, [illegible]

l'aspetto d'un quadro preraffaellita, la transizione a scene mitologiche era facile; tuttavia il genio del poeta non poteva rassegnarsi a ripetere esattamente le figure classiche, ma desiderava imprimere a queste figure il suo carattere. I personaggi mitologici prendono quindi nuove attitudini, spontanee, vive; così Cibele: « Essa usciva sopra un oscuro cocchio da uno degli archi rovinati; la sua fronte d'un pallore mortale era coronata di torricelle; quattro leoni tiravano il suo lento cocchio ». La fosca regina passa taciturna e dispare sotto un'arcata tenebrosa (1). Espero è pur rappresentato in un nuovo atteggiamento:

Snapping his lucid fingers merrily (2);

ed Apollo va errando in un paesaggio d'una freschezza chauceriana:

Al crepuscolo del mattino egli andava fra i giunchi del rivo, i suoi piedi quasi celati dai mughetti; alcune stelle s'attardavano ancora ne' cieli, l'usignuolo taceva, e giá il tordo intonava la sua calma melodia (3).

La sua immaginazione si compiaceva in questo fantastico universo, di cui Shakspeare nel *Midsummer Night's Dream*, nella *Tempesta*, e Drayton in *Nymphidia*, gli offrivano vivaci pitture (4).

(1) *Endymion*, II, 640.

(2) *Op. cit.*, IV, 569. — V. ancora le figurazioni dello Zodiaco [580 segg.]:

Aquarius! to whom king Jove has given
Two liquid pulse streams 'stead of feather'd wings,
Two fan-like fountains...
The Centaur's arrow ready seems to pierce
Some enemy: far forth his bow is bent
Into the blue of heaven...

(3) *Hyperion*, III, 33. Riguardo all'influsso esercitato dal classicismo di Keats acutamente osserva il Köppel: « Im *Endymion* und vor allen Dingen in der berückend schönen Dichtung von dem Schlangenweibe Lamia liegen die Keime der aus dem klassischen Altertum geschöpften Dichtungen Tennysons und seiner Nachfolger ».

(4) V. come esempio di fantastico paesaggio i versi 11-22 dell'ode *Bards of Passion and of Mirth*:

Seduti su prati Elisii
Su cui non pascolano che i cerbiatti di Diana;
Attendati sotto grandi campanule,
Dove le margheritine hanno il profumo delle rose,
E la rosa stessa ha

Nei *Faery Songs* [1] Keats ci ha trasportati in questo ambiente incantato non imitando gli autori citati, ma con un lirismo vago ed armonioso, con quella forma in cui, per usare l'espressione di Pater, « la distinzione fra musica e poesia è ridotta al minimo »; in queste aeree canzoni le voci stesse delle fate sembrano risonare al chiaro di luna, nei boschetti di rose, come i canti di Ariele; in queste liriche le facoltá immaginative del poeta ci apportano i loro fiori supremi; in esse, appena legate dal filo sottile e celato dell'ispirazione, le immagini scintillanti come magici gioielli e le musicali cadenze delle rime si intrecciano in eleganti arabeschi; lo splendore formale si unisce intimamente alla vaghezza della concezione, in modo da dare alla lirica una mistica e profonda unitá. In questa fusione dell'idea, del sentimento e dell'espressione è riposto il fascino de' canti che lo Shakespeare sparse ne' suoi drammi, ed il sottile incantesimo dei *Songs of Innocence* di William Blake.

La realtá non era piú sufficiente a calmare la sua sete ardente d'ideali magnificenze; egli voleva una bellezza piú radiosa di quella che il suo sguardo poteva scorgere, una bellezza ultramortale; le parole ch'egli fa pronunziare a Ludolphe in *Otho the Great* [III, 136] chiaramente esprimono questa sua aspirazione:

> ... when I close
> These lids I see far fiercer brilliances, —
> Skies full of splendid moons, and shooting stars,
> And spouting exhalations, diamond fires,
> And panting fountains quivering with deep glows!

L'immaginazione regna sovrana nell'opera di Keats; la realtá non penetra che come un pallido riflesso in questo mondo iridescente, che ci rivela il volo possente della sua fantasia, e quell'aspirazione verso lo splendore del sogno che fu la causa essenziale delle sue manifestazioni poetiche.

> Un profumo che non si trova sulla terra;
> Dove l'usignuolo non canta
> Un canto senza significato,...
> Ma veritá melodiosa e divina...
> Racconti ed auree storie
> Del cielo e dei suoi misteri.

(1) *Compl. Works*, II, 204-5.

KEATS E LE POESIE MINORI DI MILTON[1]

Noi dobbiamo distinguere nell'ammirazione del Keats pel Milton due periodi; durante il primo egli studiò accuratamente, sotto la guida di Leigh Hunt, quelle poesie in cui erano piú appariscenti le influenze classiche e quelle degli *Elizabethans*; nel secondo egli analizzò particolarmente il *Paradise Lost* ed il *Paradise Regained*. L'influsso del primo periodo è notevole ne' suoi primi lavori, specialmente nell'*Endymion*; quello del secondo nello *Hyperion*.

Noi incominciamo coll'osservare l'influenza esercitata da *L'Allegro*[2]. — L'espressione *Stygian cave forlorn* [v. 3] può venir rintracciata nell'*Endymion* [IV, 372-73]; ma nell'atmosfera di sogno di Keats essa produce un piú magico effetto. Il quarto verso,

'Mongst horrid shapes, and shrieks, and sights unholy,

ci ricorda il gregge di Circe nell'*Endymion* [III, 500], che presenta ancora molti punti di somiglianza col *Comus*. La tendenza ad una colorazione sontuosa è comune ad entrambi questi poeti

(1) Devo qui porgere i piú sentiti ringraziamenti al Dr. Lionel Strachan pel gentile aiuto da lui prestatomi nella revisione di questo studio.

(2) *The Poetical Works of John Milton*; edited with critical notes by W. A. Wright. Cambridge, University Press, 1903.

The Complete Works of John Keats, edit. by H. Buxton Forman. Glasgow, Gowans and Grey, 1900.

ed alcuni de' vividi tocchi del Milton [1] richiamano alla mente le tinte sfarzose dell'*Endymion*.

Il Penseroso. — Noi incontriamo lo stesso stato psicologico che informa questa poesia nell'*Ode on Melancholy* di Keats [2]. Ambedue questi poeti navigano con delizia sulle tetre acque della tristezza, cercando di trovare

> The ooze, to show what coast the sluggish crare
> Migh easiliest harbour in.

Questa condizione d'animo era assai naturale per il giovane ed attediato Keats come pel giovane e grave Milton; durante queste ore melanconiche essi potevano indugiare lungamente sui loro pensieri, e scegliere con cura sottile le immagini che sbocciavano nel loro spirito eccessivamente fervido come in una meravigliosa primavera. V'è tuttavia una notevole differenza fra le loro condizioni intellettuali; in Keats noi scopriamo un'angoscia più acuta, e quasi un presentimento di morte, tanto è delicata e strana la sua estasi dolorosa; in Milton noi osserviamo un'intelligenza innamorata della quiete, della calma, che s'adorna di

(1) Cfr. *L'Allegro*, 60:

> Where the great sun begins his state,
> Robed in flames and amber light,
> The clouds in thousand liveries dight;

ed *Endymion*, 1, 740:

> I watch and dote upon the silver lakes
> Pictur'd in western cloudiness, that takes
> The semblance of gold rocks and bright gold sands,
> Islands, and creeks, and amber-fretted strands.

V. pure *Comus*, 333:

> ..... through an amber cloud.

ed *End.*, 1, 550:

> When he doth tighten up the golden reins,
> And paces leisurely down amber plains
> His snorting four.

(2) V. anche *Comus*, 546:

> Wrapt in a pleasing fit of melancholy

cari ricordi, di radiose visioni, di bizzarre figure derivate dalla lettura de' poeti o da racconti popolari.

Pel Keats la Melanconia è un regno incantato dall'atmosfera piena di sogni in cui egli amerebbe dissolversi, come in una tenebra armoniosa del canto di innumeri usignuoli; per Milton al contrario noi notiamo che la Melanconia è la rivelatrice de' piú profondi significati e de' piú poetici aspetti della Natura. In Keats questa stanchezza triste non conduce che ad un bellissimo giardino dove si può indugiare piacevolmente in un inerte fantasticare, e che ha solo un'uscita, la porta oscura della Morte. Il ritmo complesso dell'ode aiuta considerevolmente il poeta nel suo tentativo di rivelare quelle misteriose sfumature di sentimento che nascono in questo stato di ebrietá dell'anima; invece il semplice e fluente ritmo usato dal Milton dá l'idea del suo forte e fidente intelletto; nuovi orizzonti di erudizione, una lunga prospettiva di giorni laboriosi, si aprono innanzi alla sua mente. Nei versi all'usignuolo [61-65] noi troviamo il germe di quella peculiare trattazione con cui Keats svolse lo stesso argomento, sebbene i versi miltoniani non destino quello squisito senso di *pathos* e di mistero che Keats riuscí a suscitare. Milton descrive in pochi tocchi [79 83] l'aspetto di una stanza in cui l'oscuritá vespertina è rotta soltanto dai tremuli riflessi del fuoco; Keats dipinge la stessa scena in modo piú suggestivo, e con un senso opprimente di melanconia e di foschi presentimenti in *The Eve of St. Mark* [67-72]. In questo frammento i « drowsy chimes » [1] ricordano le sere solitarie che egli trascorse nell'antica Winchester,

(1) Tutto era tenebra, e tutto era silente,
Tranne di quando in quando il calmo passo
Di alcuno che ritornava tardi a casa,...
Alla musica dei sonnolenti scampanii (57-66).

V. la lettera a George Keats, settembre 1819 [v. 112].
Cfr. *Il Penseroso*, 83-84

Far from all resort of mirth,
Save the cricket on the hearth,
Or the bellman's drowsy charm
To bless the doors from nightly harm

da cui egli estrasse una cosí sottile essenza di poesia; ma ricordano pure una frase del *Penseroso*.

I fantastici abitatori dell'aria e della terra che l'autore dell'*Endymion* rappresenta nel *Song of Four Fairies* [III, p. 26] possono essere stati ispirati dai versi 93-94 del *Penseroso*. Nei versi 146-147 Milton esprime il suo desiderio per « il Sonno delle piume rugiadose » accompagnato da « alcun strano, misterioso sogno », e vi sono molte tracce nell'opera di Keats di questa aspirazione al sogno; non solo le sue immagini assumono talvolta, come nel sonetto *On Visiting the Tomb of Burns*, e nell'*Ode on Indolence*, il carattere velato e cangiante di cose contemplate in una visione, ma egli ha inoltre parole di lode per la bellezza del sogno; cosí in *Endymion*, I, 453:

> O magic sleep!... great key
> To golden palaces, strange minstrelsy;

e II, 707:

> Cosí egli parlò, ed in quel momento si sentí dotato
> Della facoltá di sognare deliziosamente.

Come nel *Penseroso* [151-154] noi notiamo nell'*Endymion* [I, 491; II, 418] l'incantesimo della musica congiunto alla dolcezza del sonno, e da quest'unione deriva la ricchezza e la grazia suggestiva delle immagini di questi passi.

Quando veniamo alle

> Storied windows richly dight,
> Casting a dim religious light [159-160],

ci occorre alla mente la stanza in *The Eve of St. Agnes* [XXIV], in cui la sontuositá delle tinte culmina nella descrizione delle finestre colorate che la luna rischiara:

> V'era una finestra alta ed a triplice arcata,...
> Adorna di vetri a losanga di un bizzarro disegno,
> Di splendide tinte innumerevoli...
> La luna invernale illuminava in pieno questa finestra.

Arcades. — Astrazion fatta da alcun passo in *Lycidas*, l'accenno del Milton nel v. 30 può aver suggerito al Keats la favola

di Alfeo, che egli svolge nel II Canto dell'*Endymion*. Una delle principali sollecitudini di questi poeti era l'adornare la scena delle loro composizioni; il paesaggio non è da essi considerato solamente come uno sfondo, o come una brillante cornice; esso forma l'argomento essenziale di molti tratti nelle loro poesie, ed una delle fattezze piú spiccate della loro arte è il loro amore non solo per un paesaggio realistico, ma per una scena cangiante, animata da fantastici fulgori; noi notiamo quindi nella loro opera luminosi particolari; cosí in *Arcades*, 97:

> By sandy Ladon's lilied banks

e nello *Hyperion*, III, 34-35:

> Beside the osiers of a rivulet,
> Full ankle-deep in lilies of the vale

Comus. — Il carattere generale dell'*Endymion* trova un riscontro nell'ambiente mitologico del *Comus*; i personaggi del poemetto di Keats e quelli della *masque* di Milton sono tolti da leggende greche e dalla vita pastorale dell'Ellade, ed ambedue questi lavori presentano le stesse iridescenti tonalitá, la stessa tendenza verso scene sontuose ed allegoriche, la stessa abbondanza di figure radiose, che ardono e vaniscono e risplendono di nuovo come nuvolette in un tramonto. In Keats però noi abbiamo una trattazione originale, una trattazione fatta da uno speciale punto di vista, dei miti ellenici. Vi è un caratteristico splendore nell'immagine di Milton:

> fair Hesperian tree
> Laden with blooming gold, [393-4]

ma v'è una grande novitá di visione in *Endymion*, II, 452:

> And here is manna pick'd from Syrian trees,
> In starlight by the three Hesperides,

in cui il poeta ci dipinge le figlie di Espero affaccendate a cogliere la manna dagli alberi favolosi sotto un cielo orientale sparso

di stelle [1]. La tendenza di Keats verso scene fantastiche, il suo sforzo a sorpassare quasi lo splendore della realtá coll'accumulare lucidi tocchi e variopinte immagini, la sua simpatia per un abbagliante, mutevole universo, che egli espresse ne' suoi tratti generali nell'ultima scena di *Otho the Great* [2], tutto ciò lo induceva a collocare l'azione del suo poemetto in una regione irreale, in un paese di sogno; le stesse aspirazioni noi incontriamo nell'anima sognatrice del giovane Milton; in *Comus* dice *The Attendant Spirit*:

> La mia dimora è dove quelle forme immortali
> Di lucenti spiriti eterei vivono chiuse come in una sfera,
> In miti regioni di calma aria serena [2-4].

Questa ricchezza di immagini alcuna volta dá origine nell'opera del Keats ad uno sfarzo che raramente si ritrova nella poesia del sec. XVIII e che solo è eguagliato da alcuno dei piú tardi *Elizabethans*, come Phineas e Giles Fletcher, Browne e George Wither, e da Milton; assai spesso però Keats supera di gran lunga i suoi predecessori, ad es. nella sua personificazione del Sonno. In *Comus* noi abbiamo:

> Till an unusual stop of sudden silence
> Gave respite to the drowsy-flighted steeds
> That draw the litter of close-curtained Sleep [552-54].

Si confronti la pittura nell'*Endymion*:

> Una purpurea nebbia s'increspò attorno ad essi...
> Era il Sonno che lentamente faceva suo viaggio...
> La sua lettiga di liscia nebbia tralucente,
> Variamente colorata di rosa e d'ametista,
> Intrigava quegli occhi che ne cercavano il centro [IV, 367 sgg.].

La trattazione di queste allegorie rivela un'affinitá fra l'arte figurativa del Milton e quella del Keats; tuttavia il modo con

(1) V. anche *Comus*, 891:

> In mezzo a' bei giardini
> D'Espero, e le sue tre figlie
> Che cantano attorno all'albero d'oro.

(2) Atto V, sc. IV, 31-47.

cui Keats vivifica gli antichi miti è alcunché diverso da quello impiegato dall'autore del *Comus*; mentre Milton risale direttamente alle sorgenti classiche, Keats si accontenta di prendere le idee essenziali nel *Classical Dictionary* del Lemprière e nel *Pantheon* del Tooke [1]; egli muta arditamente le forme antiche, ed aggiunge nuovi vividi particolari, attinti dalla natura ed adattati all'insieme con intuizione profonda e con perfetta maestria.

L'ambiente, in entrambi i poeti, è accuratamente armonizzato colle loro fantastiche figure; un delicato senso estetico dirige la loro immaginazione nel foggiare le parti accessorie dei loro quadri. Questo senso estetico applicato alle creazioni della fantasia risalta nella meravigliosa finitezza e nell'ardente colorazione de' particolari nelle Odi di Keats, e, senza però quella squisita elaborazione, ne' paesaggi dell'*Endymion*; in Milton esso è notevole in *Comus* specialmente, in cui la luce, che la fantasia del poeta ha proiettata sulla favola antica, irradia egualmente le figure di Sabrina e dello Spirito e le sfavillanti immagini che fanno ad esse corona, evocando l'idea d'un universo ultraterreno, d'un'armonia serenamente perfetta.

Entrambi preferiscono alla realtá una bellezza ideale, malgrado il loro affetto per la natura, come osserva Mark Pattison: « Milton is not concerned to register the facts and phenomena of nature, but to convey the impressions they make on a sensitive soul. The external forms of things are to be presented to us transformed through the heart and mind of the poet [2] ». Perciò secondo i loro criteri estetici, Milton e Keats intendono di aver ottenuto il piú alto effetto di cui l'arte è capace quando riescono ad introdurci nell'ambiente fantastico del loro sogno poetico. Da questi criteri sono ispirati alcuni passi; cosi in *Comus* [732-34]:

> The sea o'erfraught would swell, and the unsought diamonds
> Would so emblaze the forehead of the deep,
> And so bestud with stars,...

(1) V. *Keats's Classical Training*, in *Notes and Queries*, 9th Series, I, 45; H. Buxton Forman nell'*Introduzione* alle *Complete Works of J. K.* p. XXVIII; e J. Texte, *Etudes de littérature européenne*, 1898 [*Keats et le néo-hellénisme*].

(2) *Milton*, London, Macmillan, 1909, p. 27.

ed in *Endymion* [II, 878, 244]:

> It was a sounding grotto...
> O'er studded with a thousand, thousand pearls,..
>
> ... when first he, far away,
> Descry'd an orbed diamond, set to fray
> Old darkness from his throne.

La sfavillante irradiazione delle gemme è necessaria a questi artefici per soddisfare il loro desiderio di tinte violente nelle descrizioni; essi ricusano di essere trattenuti da una classica moderazione, e vanno prodigando i loro epiteti piú brillanti, i colori piú vivi della loro tavolozza.

> Il mio cocchio si arresta,
> Il mio cocchio fittamente tempestato d'agate, e del cerulo fulgore
> Di azzurre turchesi, e di verdi smeraldi [*Comus*, 892].
>
> Of all her sapphires, greens, and amethyst,
> And rubious-argent [*Lamia*, I, 162].

Si accordano colla loro passione per lussureggianti fioriture le loro descrizioni di grotte di verzura; e pare che il Keats gareggi a rendere piú sontuosa la scena e ad aumentare il fascino poetico coll'aggiungere nuovi e delicati particolari.

> O, if thou have
> Hid him in some flowery cave... [*Comus*, 238-39]
>
> Era una pergola di gelsomini, tutto cosparsa
> D'aureo muschio [*Endymion*, II, 670].
>
> A chamber, myrtle-wall'd, embower'd high [*ib.* 389].

Il primo abbozzo dell'ultimo tratto accentuava l'immagine con fattezze piú minute:

> Into the greenest cell of all — among
> Dark leaved jasmine; star flower'd...

L'accenno all'usignuolo in *Comus* [233-35] fa pensare all'Ode del Keats; la situazione è la stessa; l'oscuritá che incombe su di un bosco folto nasconde la bellezza fiorente che ricopre il terreno,

ma in Keats il ricco profumo che sorge dal suolo rivela le vaghe corolle primaverili, che quindi il poeta evoca con tocchi diafani, appassionati.

La concisione della forma nel suscitare profonde ed ampie visioni allo spirito può esser vista in due passaggi, l'uno del *Comus* [516-17], l'altro dell'*Ode to a Nightingale* [VII, 9-10], in cui i poeti riescono con pochi e vaghi accenni a suggerire una prospettiva meravigliosa di regioni incantate e leggendarie:

> Storied of old in high immortal verse
> Of dire Chimeras and enchanted isles.
>
> ... magic casements, opening on the foam
> Of perilous seas, in faery lands forlorn.

L'anima è attirata con sottile lusinga da queste frasi sino ai limiti più remoti della sua visione fantastica; tutta la forza dell'immaginazione sembra essere messa alla prova dalla musica e dalle immagini stranamente suggestive di questi versi, tutta la poesia delle favolose avventure traspare da loro, come un astro misterioso a mezzo celato da una nube purpurea.

Come già fu detto trattando dell'*Allegro*, l'Episodio di Circe svolto nel III Canto dell'*Endymion* deve alcuni particolari al *Comus*; la turba schiava dello stregone offre alcuni punti di somiglianza col gregge di Circe, entrambi i poeti usando parole simili nel descrivere il disgustoso spettacolo di esseri umani cangiati in bruti[1]; ed il passo in *Comus*, 432-3:

> no evil thing that walks by night,
> In fog or fire, by lake or moorish fen,

era forse presente alla memoria di Keats quando scriveva:

> the fog-born elf
> Whose flitting lantern, through rude nettle-briar,
> Cheats us into a swamp, into a fire [*Endymion*, II, 277-79].

Il regno di Nettuno, che Milton dipinge con scintillanti colori nell'invocazione a Sabrina [*Comus*, 859-889] viene descritto sia

(1) *Comus*, 50, 595; *Endymion*, III, 500.

nelle sue linee generali come ne' particolari nell'*Endymion* [III, 828]; i *diamond rocks* di *Comus* [881] possono essere paragonati ai *diamond gleams* dell'*Endymion* [III, 836]; ed un verso di questo poemetto [II, 691]:

> One of shell-winding Triton's bright-hair'd danghters

serba alcun eco di *Comus*, 873:

> By scaly Triton's winding shell

e di *Il Penseroso*, 23:

> Thee bright-hair'd Vesta long of yore... (1).

Lycidas. — La favola di Aretusa, a cui si riferisce il poeta ne' versi 85, 132, forma la chiusa del Secondo Libro dell'*Endymion*. Mentre essa non è che un semplice ornamento nell'elegia miltoniana, essa è collocata dal Keats con squisito artifizio alla fine del Canto, in modo da connettere le peregrinazioni sotterranee di Endimione col suo viaggio sotto l'oceano.

Un passaggio in *Lycidas* [140-150] colla sua vivida evocazione di una fresca fioritura, offre alcune affinitá colle pitture, animate da un si profondo senso della vita gioconda della natura nella loro grazia smagliante, dell'*Endymion* [II, 408-417], dell'*Ode to a Nightingale* [Str. V] e della poesia *I stood tip-toe upon a little hill*(2). Quando ricordiamo il modo con cui gli *Elizabethans* sentivano ed esprimevano la bellezza di una ricca vegetazione, ed in generale di ogni manifestazione della vita rigogliosa della natura, noi possiamo comprendere quanto l'arte del Milton fosse ancor vicina alla loro, e quanto strettamente l'autore di *Hyperion* ad essi si riattaccasse. In queste scene il loro mondo ideale si confonde col reale, e quest'artifizio di unire la realtá al fantastico aggiunge una certa solidità alle loro cangianti pitture, e dá un saldo fondamento alle loro costruzioni, altrimenti frammentarie ed evanescenti. Milton ci ha lasciato ne' cosidetti *Hor-*

(1) Sulla relazione fra *Comus*, 476-78 e l'Ode del Keats: *Bards of Passion and of Mirth* [19-20], vedi H. Buxton Forman, *op. cit.*, II, 113.

(2) V. ancora *To Fancy*, 48-54 [*Complete Works*, II, 110].

ton Poems i più bei prodotti di questa tendenza estetica, che doveva estinguersi nel secolo seguente.

Quando giungiamo alla

> fatal and perfidious bark
> Built in the eclipse, and rigg'd with curses dark,
> [*Lycidas*, 100-101]

ci si fa alla mente il lugubre vascello che il Keats descrive all'inizio dell'*Ode on Melancholy* (1) come una nave adatta a portare le anime attristate e stanche alle fosche isole nel fiume Lethe. Egli cercò di ottenere un effetto violento con una serie di oggetti spaventosi e di orride figurazioni, ma scartò quindi nella susseguente redazione della lirica questo tetro preludio.

Vi è infine alcuna singolare somiglianza nelle descrizioni di costumi ne' due poeti; ambedue introducono figure emblematiche nei tessuti ricamati, come acconcio ornamento alle allegorie; Milton di Comus:

> His mantle hairy, and his bonnet sedge,
> Inwrought with figures dim [*Lycidas*, 104-105].

e Keats di Glaucus:

> Un azzurro manto ricopriva le sue vecchie ossa,
> Ricamato di simboli [*Endymion*, III, 197].

Lo svolgimento estetico di Milton e di Keats seguí uno stesso corso; dalla ricchezza di un'arte essenzialmente formale, adorna di tinte luminose e di melodiche cadenze, essi vennero ad adottare un'arte di più alto pensiero e di espressione più sobria, una tecnica

(1) *Complete Works*, II, 121 [nota].

BIBLIOGRAFIA: R. BRIDGES, *J. Keats: a critical Essay*, 1895. — A CHEVALLEY, *Keats et le romantisme anglais* (Grande Revue, III, 8). S. COLVIN, *Keats*. London, Macmillan, 1887 — E. DE SELINCOURT, *Keats's Hyperion*. Oxford, Clarendon Press, 1905. — TH. ECHTER, *Keats' Briefe in ihrem Wert fur die Charakteristik des Dichters*. (Anglia, XXIV, 2). — M. GOTHEIN, *J. Keats*. Halle, Niemeyer, 1897. — J. HOOPS, *Keats's Jugend und Jugendgedichte*. Leipzig, 1898 (Engl. Studien, 21). — E. MORTON, *Ruskin and Keats's Treatment of Nature* (Poet Lore, XII, 1). — F. M. OWEN, *J. Keats*. London, Kegan Paul, 1880. — W. M. ROSSETTI, *Keats*. London, Scott, 1887.

piú simile alla scultura che alla pittura; e l'ultimo stadio della loro carriera li conduce ad una forma drammatica, a *Samson Agonistes* ed a *Otho the Great*; ma il loro stadio iniziale presenta molte affinitá, l'autore del *Comus* seguendo la maniera de' suoi precursori immediati, il Keats riattaccandosi a questi stessi *Elizabethans*.

KEATS E LE ARTI

Quello spirito poetico che animò si intensamento l'epoca di Elisabetta parve avere una rinascenza in John Keast, che, staccandosi dal sobrio stile dell'Wordsworth, dalle sfavillanti *rêveries* del Coleridge, ritornò alle vivaci colorazioni ed ai freschi paesaggi del Browne, ed alle liriche musicali, di cui il Bullen ne' suoi *Elizabethan Lyrics* ha raccolto una messe sí abbondante.

A ciò venne indotto il poeta da un temperamento squisitamente sensibile alle piu delicate sfumature di una tinta, alle modulazioni di un canto.

Nella poesia egli cercava una musicalitá profonda che accompagnasse la sublimitá o il pathos del tema; nel Milton amava la *sad sweet melody*, e noi sappiamo dal Bailey che « uno dei favoriti temi di conversazione del Keats era il principio della melodia nel verso, che egli faceva consistere nell'abile disposizione delle vocali aperte e chiuse » [1]. Egli dava alle vocali un valore musicale e le considerava come note; sopratutto voleva una modulata armonia, varia e nuova, lontana dal monotomo ritmo e dall'uniformitá dei suoni.

Questa tendenza era congiunta in lui all'innata disposizione per la musica, che fu nutrita e svolta dall'amico Clarke, assai propenso a quest'arte; la musica era a lui ispiratrice come ci dimostra la sua lirica:

I had a dove and the sweet dove died.

(1) *The Complete Works* of J. KEATS, ed. by Buxton-Forman, Gowans and Gray, Glasgow, 1901, vol. [illegible] 259, e vol. VI nota a p. 81.

composta al suono di alcuna melodia [1]; nell'*Endymion* abbiamo piú referenze al canto; specialmente è sottile la sua osservazione dei suoni che dileguano o giungono ad intervalli, come le « melodie che vaniscono sul piano sabbioso senza un'eco » [B. II, 682-84] e il « debole alito di musica che giungeva nella sua piena sonoritá e moriva » [B. I, 115-116].

Talvolta il canto assume un carattere di stranezza, con cui forse Keats cercava di aumentare la singolaritá delle sue fantasie; la canzone della sorella [*End.*, B. I, 497] ha sottili cadenze, e, accompagnata da strani accordi, si perde lugubremente pel bosco solitario ». E nelle conchiglie egli ode strane melodie: « In questa cupola, tutte quelle dolci, lamentevoli, strane melodie per sempre sospireranno ». I suoni piú leggieri sono notati come i fiori minuti: il sussurro del filo d'erba, lo stridere degli insetti, il fruscio del reattino tra le foglie secche, dell'ape fra le campanule; e la fuggevole delicatezza de' rumori è espressa con una leggera eleganza di tocco: « I suoni dileguano come una breve pioggia nel meriggio, sopra un fraschetto » [*End.*, II, 379]; egli sapeva afferrare ed esprimere armoniosamente ciò che egli chiama « i piccoli suoni della vita » [2]. Il suono del vento, e particolarmente del vento d'autunno, trova in lui un'espressione delicata, in cui si mesce giá la tristezza dell'inverno ad un sorriso tiepido ancora dell'estate trascorso; Endimione « ascoltava il vento che ora agitava assai lugubremente le quercie increspate, tuttavia con una dolcezza che ricordava il suo estivo canto vellutato » [IV, 294]; il suono è inteso talora come un canto di morte [*Isab.*, XXXII], ed è per lui espressione delle solitudini immense del mare deserto; come il suono del vento echeggiano le parole di Coelo nello *Hyperion* [I, 248]: « Io sono solo una voce; la mia vita è solo la vita de' venti e delle onde ».

E questo canto gli rimaneva vivamente impresso pur lontano dall'oceano [3]; alla sera lo attirava lo spettacolo delle tinte e

(1) Vol. V, 207.

(2) *End.*, I, 499-452; v. anche *On the Grasshopper and the Cricket; Isab.*, XXIX; e *To Autumn*, Str. III.

(3) « Io ho trovato nella musica dell'oceano un indicibile godimento e per quanto lontano dal mare io ora odo quella voce assai indistintamente ».

delle luci delicate delle acque, spettacolo ch'egli descrive con una elegante sobrietá di tratti ed una intensitá di espressione che ricorda il Whistler. « Non vi pare che vi sia alcunché di estremamente bello dopo il tramonto, quando fluttua qualche candida nube e poche stelle scintillano — quando le acque si ritirano nel riflusso, e l'orizzonte è un mistero? »

I suoni della natura gli compongono un'immensa sinfonia, ma pure l'armonia degli strumenti lo attrae, specialmente del liuto [*End.*, I, 491] e della lira « dalle corde d'argento », dalla soave cadenza [*End.*, II, 456 — *Hyperion*, B. I, 130-131]; spesso i vari strumenti si uniscono in un vago accordo: « armoniosamente commisti, suoni di dolci strumenti giungevano incantevoli » [*End.*, III, 941], e il giovane principe sta « fra la musica di flauti e viole, che gli rapisce il cuore » [III, 771].

Le melodie pastorali giungono gradite al poeta, e col delicato senso musicale con cui aveva notato il canto del pettirosso [1], egli segna l'armonia dei flauti e il sogno di un'Arcadia ideale traluce alla sua mente quando parla delle « valli dove la zampogna mai non tace » [*End.*, I, 200]. Profonda doveva essere la sensazione destata in lui dal canto se giudichiamo dalle parole con cui egli ritrae gli effetti della musica sulle anime ch'egli analizza o sulla propria; essenzialmente questa impressione è una dolce melanconia, calma e profonda. L'Ode all'Usignuolo è uno specchio luminoso di questa commozione; il suo cuore soffre ed un doloroso torpore lo assale, un intirizzimento lo irretisce, come sotto l'impero di un veleno, e la sua fantasia spazia nei piú remoti orizzonti; i pensieri balzano repentini dalle immagini dolorose della malattia e della morte alle visioni lucide dell'antica Ellade, dal boschetto e dai fiori alle terre desolate delle leggende. Le figurazioni oscillano dalla piú grande indeterminatezza di contorno, come nelle « verdeggianti tenebre » e nelle « innumerevoli ombre », al piú vivo colore ed alla piú precisa notazione, alla « violetta che presto avvizzisce sotto le foglie », alla rosa « colma di rugiadoso vino »; sullo sfondo oscuro, tra il profumo vago delle corolle primaverili, le immagini spiccano come appa-

(1) *To Autumn*, Str. III: *now with treble soft | The red-breast whistles.*

rizioni radiose e passano rapide fra intervalli d'ombra; vediamo la coppa ricolma e le bolle luccicanti all'orlo, poi la selva fosca; Bacco e il cocchio tratto dai leopardi, e poscia i tortuosi sentieri nella penombra; il biancospino, la rosa illuminata dal tramonto estivo, poi le radure nelle valli fosche, le praterie notturne.

Il Keats usava pure intrecciare alle sue narrazioni poetiche alcuni canti lirici, che rompessero la monotonia del tessuto ritmico e diffondessero come una lunga eco nelle rimanenti parti del lavoro; con non dissimile artifizio i canti di Ariele avvolgono d'un'atmosfera musicale l'isola di Prospero; cosí nell'*Endymion* l'ode a Pane, l'inno a Nettuno, il rondò e il canto del libro IV.

Per meglio esprimere le sensazioni musicali il poeta ricorre a similitudini tolte da cose visibili.

> *Delicious symphonies, like airy flowers,*
> *Budded, and swell'd, and full-blown, shed full showers*
> *Of light, soft, unseen leaves of sounds divine* (1).

Il poeta da impressioni sonore passa ad impressioni luminose; cosí « l'aurea melodia » si svolge nello *Hyperion* » [Book II, 280 sgg.]: « le incantevoli, rapide note cadevano una dopo l'altra come perle d'un tratto sciolte dal filo che le univa », ed egli ricorre al paragone del volo calmo della colomba per meglio esprimere le modulazioni del suono:

« Ed ecco un altro, ed un altro concento, ciascuno come una palomba che lascia l'olivo ove riposa, — alato di musica invece che di silenziose penne ».

Arcane melodie echeggiano per lui nei boschi: « una ninnananna passa ne' luoghi dove Orfeo dormí bambino » [*End.*, I, 793], e spesso egli si giova della musica per accompagnare il suo racconto ed aumentarne l'effetto. Cosí la magica melodia di Peona s'unisce alla singolare tristezza di Endimione.

> Era un canto
> Con cadenze piú strane, e piú in accordo coll'anima selvaggia della foresta,
> Di quello con cui Driope addormentava, solitaria, il suo bambino;
> E nulla dopo d'allora mai fluttuò sull'aure
> Cosí lugubremente strano. [I, 493-7].

(1) *Endymion*, B. III, 798-800.

Cosí in *Isabella* l'invocazione:

O music, music, breathe despondingly!

ripetuta alla strofa LXI, richiama un'idea melodica che si intesse alla narrazione, e sembra che la novella svolta da un canto popolare abbia ripreso nel Keats il suo primitivo carattere musicale.

Ma pur vivace era in lui il senso del colore, delle tinte luminose; le sue figurazioni sono rischiarate da luci vermiglie, l'oro scintilla nelle nubi e nei fiori, la porpora adorna i cieli e le brume, e le gemme screziano con fulgida profusione i suoi fantastici paesaggi, onde deriva un'impressione di luce iridescente, di cui si trova un sontuoso esempio nella descrizione del magico serpe in *Lamia* [I, 47-51], nella vetrata gotica effusa di candor lunare in *The Eve of St. Agnes*, nella dimora d'Iperione:

Il suo palazzo lucente,
Cui circondavano, come baluardi, piramidi d'oro ardente,
E adombravano bronzei obelischi,
Sfolgorava d'una luce sanguigna, che illuminava i suoi mille cortili,
I suoi archi, le sue cupole, e le loggie infuocate;
E tutte le sue cortine di nubi dell'aurora
Arrossavano iraconde.
Ed Iperione s'avanzò sfavillando,
Da navata a navata, da cripta a cripta,
Attraverso a pergole di luce fragrante e intrecciata in ghirlande,
E per lunghi porticati luminosi, dal pavimento adamantino...
[I, 176-220].

e nel palazzo di Nettuno:

Si videro ricche cupole d'opale, sostenute
Da colonne di diaspro, che lasciavano filtrare dai loro fusti
Un rossore di corallo;
Grande e fulgido e colorato come l'arco
D'Iride, quando nitido e brillante appare
Dopo un'argentea pioggia, era l'arcata
Attraverso a cui quest'armata passò.
Vasta come l'orizzonte che il marinaio dall'albero piú alto
Può vedersi attorno, in un giorno di calma,
Era la sala di Nettuno: e come l'azzurro
S'inarca sull'acque, cosí le acque stendevano
Le loro cortine in cupola alta, magnifica,
Sul trono: e colá sorgeva

Dall'occidente e dall'oriente, dal mezzogiorno e dal settentrione,
Una luce, come da quattro tramonti, che faceva avvampare
Uno zenith d'un verde dorato sul capo del dio del mare.
Il pavimento era d'una lucida profonditá, e liscio e vasto
Come un lago quando non spira lo zeffiro...
Questo pavimento del palazzo parea trasparente come aria, tranne [per le meraviglie
Che esso rifletteva, immote nel suo seno profondo, — e tranne pel [fulgore
Dell'aureo sfarzo, che, riverberato d'ogni parte,
Formava un sfera di luce d'oro.

[III, 841-887] (1).

La sua percezione estetica si approfondiva, si estendeva coll'osservazione de' capolavori e collo studio de' maggiori artisti. « Un anno fa », dice egli, « io non poteva comprendere menomamente i Cartoni di Raffaello — ora comincio a leggerli un poco. Come appresi ciò? Vedendo alcunché fatto con una tendenza affatto opposta — un dipinto di Guido ». [To G. and G. Keats, 1818-19, IV, 202].

Egli cercava nella pittura ciò che formava il suo principale oggetto nella poesia, l'esplicazione cioè di una grande potenza immaginativa, che si manifesti nella nobiltá degli atteggiamenti, lontani da ogni movenza melodrammatica, nel sentimento delicato, nella sontuositá de' particolari, e in quella stessa imperfezione che lascia all'Immaginazione di compiere l'effetto. Non fa meraviglia quindi che con tale tendenza ad un'arte *full of romance* gli affreschi de' primitivi italiani gli ispirassero un vivo godimento estetico colla loro profonda spiritualitá, colla grazia della composizione e la magnificenza de' paneggiamenti; ma pure l'Urbinate, nelle cui pitture trova « un'eroica semplicitá ed una grandiositá senza affettazione », lo rapiva. Un ricordo del grande

(1) *Hyp.*, I, 179; *End.*, I, 742, 875; *End.*, I, 365, IV, 367; *ting'd with rose and amethyst* (IV, 386 *End.*); *on his throne of emerald deep* (*End.*, III, 862-63); *turquois floor* (*ib.*, II, 395); *diamond balustrade* (*ib.*, II, 597); *Rich opal domes* (*ib.*, III, 841); *amber plains* (*ib.*, I, 551); *a blush of coral* (*ib.*, III, 843); *silvery ock apples* (*ib.*, I, 276).

artista lo troviamo ancora in una lettera [1], dove si scorge che alla sua mente egli campeggiava sullo sfondo di ricco splendore e di gloria del Cinquecento, contrastando il Keats la misera condizione degli scrittori inglesi col magnifico trattamento onde venivano onorati gli artisti d'Italia.

Del Tiziano abbiamo menzione come colorista e ritrattista; di Guido Reni ci lascia un'acerba critica per « l'affettata, solenne, melodrammatica scipitezza » del volto e dell'atteggiamento; un'accusa di rigidezza nelle linee di Alberto Dürer si può scorgere da quanto ne dice allo Haydon con una leggera tinta di *humour*: « Vi è un interessante quadro di A. Dürer, che, vivendo in tempi così bellicosi forse fu costretto a dipingere serbando i suoi guanti di ferro ».

Degli artisti inglesi Hogarth lascia appena una traccia nella sua corrispondenza e, de' suoi amici, lo Haydon egli ammirò grandemente, ed il Severn va collocato assieme al fratello del poeta, Tom, ed a Leigh Hunt, fra le anime che meglio compresero il suo ingegno poetico [2].

Riguardo alla scultura notiamo l'emozione profonda che i frammenti del Partenone, gli *Elgin Marbles*, suscitarono in lui, e che egli ci ha descritta in un sonetto che rivaleggia per grandiosa semplicitá di linea con quello in cui racchiuse l'impressione lasciatagli dalla lettura di Omero.

> Tali splendori della mente, solo foscamente intravisti,
> Portano nel cuore un indicibile tumulto;
> Così pure queste cose mirabili recano una dolorosa vertigine,
> Che unisce la magnificenza greca alla rude
> Forza ruinosa dell'antico Tempo — all'ondoso mare, —
> Al sole — all'ombra di una grandezza remota (3).

Le arti minori attrassero ancora l'attenzione del Keats e forse il ricordo di alcun primitivo italiano ispirò i versi [*Cap and*

---

(1) *To M. Jeffrey*, 9 June 1819 (V, 62). V. Salvator Rosa [II, 157]. *To G. A.* 1818-19 (IV, 202), Winchester, 3 Oct. 1819 (V, 125).

(2) To G. and G. Keats (IV, 201). — V. i sonetti dedicati allo Haydon [II, 177-8]; e la lettera [IV, 97] in cui scrive al pittore: « Credetemi, Haydon, la vostra pittura è parte di me stesso », ed esprime le sue idee sulla pittura di soggetti eroici.

(3) II, 178. — V. pure le note del Buxton Forman all'*Ode on a Grecian Urn* [II, 103].

Bells, v]: « Come in antichi dipinti i teneri cherubini portano l'anima di un bimbo a volo sullo sfondo di zaffiro ».

L'abilitá sua nell'arte pittorica non pare fosse grande a giudicare dal modo scherzoso onde ne parla e dalla sua affermazione allo Haydon in una lettera del 3 ottobre 1810 [v, 127].

Gli oggetti sontuosi, lavorati da sottili artefici, gradivano alla sua fantasia avida del raro e dello smagliante, ed egli soleva profonderli nelle stanze antiche e fastose dei suoi poemi, in cui domina una tendenza medievale mista ad una orientale ricchezza. Nella camera in *The Eve of St. Mark*, riluce il paravento,

> On which were many monsters seen,...
> Call'd doves of Siam, Lima mice,...

e le stoffe auree drappeggiano l'ambiente che è « rich and sombre », sfarzoso e triste:

> It is a gorgeous room, but somewhat sad.

Gli arazzi specialmente arridevano alla sua immaginazione, ed egli ne ricopre volentieri le vecchie mura dei suoi palazzi, ritrova la loro immagine nell'osservazione della natura e li usa come una metafora per esprimere le sue impressioni di un lavoro poetico, o per enunciare un assioma filosofico: « *Man should be content to weave a tapestry empyrean full of symbols for his spiritual eye* » (1).

La musica e la pittura occupano nell'opera del poeta un posto ragguardevole, ed è probabile che se gli fosse stato concesso di attendere a quegli studi ch'egli giá progettava, stimandoli indispensabili al suo sviluppo artistico, egli avrebbe maggiormente esplicato quelle tendenze estetiche, che lo resero si caro ai Preraffaelliti, e che costituiscono uno de' caratteri piú notevoli del suo ingegno poetico.

(1) *Fragment of « The Castle Builder »*, v. 3, 25. Nel serpe in *Lamia*, I, 53, *with the gloomier tapestries*. Nel *Song of Four Fairies* le fiamme intessono *live tapestries* (v. 20). Egli chiama l'*Excursion* « sad embroidery ». [Review on J. H. Reynolds's « Peter Bell »].

SULLE LIRICHE DI THOMAS LOVELL BEDDOES

Un pessimismo tetro, la cui tenebra è a pena rotta tratto tratto da fuggevoli bagliori di speranza, costituisce la base della sua concezione poetica della vita; Beddoes non vide la realtá se non riflessa nello specchio nero della sua anima triste, che assorbiva dalle cose ogni colore ed ogni luce, e l'esistenza gli apparve fosca, come attraverso un torbido vetro, *through a glass darkly*. Non consta dalla sua opera che la vita mai avesse per lui lusinga alcuna, né ch'egli udisse mai l'invito della Gioia e pur anche della Pace, assorto com'era nella contemplazione di quella falsa immagine, ch'ei frapponeva fra sé ed il mondo esteriore come un velo oscuro ricamato di tetre allegorie; appena egli fece distinzione fra la realtá ed il sogno; ed all'esistenza positiva e materiale preferí sempre leggende remote, tragiche avventure d'incantesimi e di malefizi, visioni di sovrannaturale fulgore. Il ritratto di Rudolph nel poemetto omonimo [1], è un simbolo del suo spirito stesso, rapito in un'estasi torva fra una ridda di macabre immagini:

Egli gittava attorno a sé le ossa, e bisbigliava
  Con labbra esangui; e colle serpi che s'attorcevano
E colle frastagliate schegge foggiava attorno alla sua fronte
  Una ghirlanda ingemmata di chiazze di sangue;...
Talora urlava alla luna brillante; dimenticò
La facoltá della parola, e sulla sua guancia si sparse una chiazza
Di negra melanconia; egli sapeva
Dove crescevano la belladonna e la grigia cicuta,
E di esse faceva sua pergola...

(1) *The Poetical Works of Thomas Lovell Beddoes*, edited with a Memoir by Edmund Gosse. London Dent 1890. Vol. 1, 226.

Due sentimenti agitano profondamente il suo spirito: la pietá ed il terrore; quindi la sua poesia è a volte dolcemente triste, a volte convulsa da foschi presentimenti, da sinistre apparizioni, da cui il suo sguardo affascinato sembra impotente a distogliersi. Nella lirica *To Poesy* (1) questo contrasto è posto in vivido risalto:

Dolce sorella della mia anima! tu che t'insinui
  Lieve nel mio petto, e lá rimani
Conversando col mio spirito, — ed ora piangi,
  E lo affanni con dolce agonia,
Ora lo attiri colla tua scienza, terribile e profonda,
  Fra sogni paurosi e selvaggi; — quindi teneramente
Scherzi e scambi con esso sorrisi; — ah! ti sento ora effondere
  Nel mio seno l'armonia delle tue lagrime fluenti,
E nell'intimo del mio cuore immergere il tuo artiglio;
  Ora col tuo alito soave ti sento sparger balsami sulla ferita
    [palpitante
Tu e l'anima mia spesso vi librate sull'ali del pensiero,
  Abbracciate, come in un fiore stille di rugiada, che all'ingiro
    Effondono i loro pallidi raggi dagli occhi iridescenti, e si
      [baciano
    E tremano nella loro gioia e nella loro leggiadria.

Da questa continua opposizione di pensiero e di forma deriva un notevole effetto estetico, ed in questo modo antitetico d'espressione risiede la forza de' suoi migliori componimenti; talvolta il canto nuziale s'intreccia alla funebre salmodia, come nel canto di Athulf:

Un ramo di cipresso, ed una soave ghirlanda di rose,
Una veste nuziale, ed un sudario;..
Ciascuno col suo singolare incantesimo
  La Morte ed Imeneo sono qui presenti;
    Quindi andiamo colla falce, e colla torcia,
    All'atrio dell'antica chiesa,
  Mentre tutte le campane chiaramente rintoccano (2)...

Beddoes ama unire nelle sue figurazioni cose orride e delicate, e rappresentare un volto funereo tra le pallide corolle dell'aprile,

(1) Ib., pp. 251-52.

(2) *Op. cit.*, vol. II, *Death's Jestbook*, Act IV, Sc. III — Cfr. lo stesso motivo trattato in *Dirge and Hymeneal* [I, 43].

il sorriso ambiguo della morte su fattezze armoniose, bare costellate di gemme, gioielli in foggia di lugubri emblemi, cosicché la sontuositá e lo squallore si confondono in strane dissonanze [1]. Questo stato psicologico ci appare quasi una malattia dello spirito, come quella *exquisite malady of the Soul*, di cui dice O'Shaughnessy, un *tedium vitae*, una mancanza d'ardore vitale, un'estrema debolezza spirituale; e tuttavia, pur confinandosi in questa cerchia particolare di sentimenti egli seppe dare ad essi le piú varie sfumature e far loro assumere mille diverse parvenze. La Morte è la figura dominante e centrale nel suo mondo poetico, e non solo essa gitta l'ombra delle sue ali su tutti i pallidi volti delle sue figure, ma li muta in immagini di se stessa. V'è un riflesso della concezione medievale della Danza della Morte in parecchie delle sue piú selvagge figurazioni, non intesa secondo uno spirito moderno, come nelle stampe del Rettel o del Sattler, ma secondo l'antica comprensione dell'argomento; e questo pensiero è cosí possente sul suo spirito che egli, piuttosto di allontanarlo dalla sua mente, ama evocare immagini macabre, e indugiarsi nella greve atmosfera di un incubo popolato di larve [2]. A Beddoes può bene applicarsi quella frase singolare di cui Walter Pater si valse per tratteggiare il carattere di Sebastiano van Storck:

---

(1) Ad es. in *The Romance of the Lily* [I, 18]:

And around the icy dead,
Maids are winding
Kingly robes of mocking lead;
And with leafy garlands binding
The unresisting, careless head;
Gems are flashing, garments wave
'Round the bridegroom of the grave.

Cfr. Poe in *The City in the Sea*:

Not the gaily-jewelled dead
Tempt the waters from their bed.
[34-35].

(2) Cfr. il *Song* nell'Atto V del *Death's Jestbook*:

Non vi sono che le stelle attorno a noi,
Ed esse non rivelano segreti, ma brillano calme;
Uscite, e fate festa a mezzanotte.

« *He was in love with death* »; infatti la Morte gli appare, sotto le sue torve parvenze, una serena e dolce consolatrice, la Custode delle scintillanti porte d'oro dell'Immortalitá:

> Yet sit I by thy tomb,
> And dissipate the gloom
> With songs of loving faith and sorrow sweet.
> [I, 49].

Il pensiero della morte gli si presenta unito ad un sentimento di speranza, ch'è in strana contraddizione col suo modo di agire nella vita.

> ... From Death the cold
> I hear the passing of a dart,
> But hope once more and look above.

Come D. G. Rossetti egli sente il sospiro ed il saluto dell'anima lontana nelle sfere celesti:

> And then I tremble, not to fear,
> But in thy breath from heaven above;

> In un sito dove nessun stolto mortale osa beffarci;
> E, mentre noi facciamo strepito allo smorto lume della luna,
> I viandanti crederanno che sia l'usignuolo...
>
> Mummie e scheletri, uscite dalle vostre tombe,
> Ogni etá, ogni foggia e figura di Morte:
> Il gigante con ossa pietrificate;
> Il neonato che non trasse respiro.
> Piccoli e cartilaginosi, od orridi e grandi,
> Candidi e strepitanti, gialli e ricoperti d'erba,
> I compagni di ballo attendono; quindi incominciate una ridda;
> Danzate e siate allegri, poiché la Morte è un bizzarro camerata.
> [II, 141].

V. in *Rudolph* [I, 224]:

> Appunto ai suoi piedi un ghignante scheletro
> Stendeva le sue braccia d'ossa calcinate, a cui s'attorcigliavano i vermi;
> E le sue dita sottili crepitavano al vento;
> I suoi denti aguzzi battevano rapidi e silenziosamente,
> Come se il suo sonno fosse turbato;...
> Egli vide colui che gli dava il benvenuto; e le costole non contenevano
> Alcun cuore prigioniero nelle loro sbarre corrose,
> E nelle sue occhiaie vuote strisciavano grossi vermi,
> I cui occhi apparivano come lugubri meteore.

all'azzurro regno l'Anima ascenderá, risorta a novella vita, mentre il corpo sará ridonato alla terra; il morire è veramente l'iniziare una nuova esistenza:

> La Morte vive solo un istante, ed è solo un sospiro,
> E la sua progenie è un'immortalitá senza nome...
> ... Cosi il morire
> È vivere, — e la vita un'indegna menzogna (1).

Beddoes ha espresso con immagini di mistico splendore questo sentimento, questo sogno radioso non ancora spento nel suo spirito, ma velato dalla sua mortale tristezza, dalla sua ostinata contemplazione del lato grottesco e ributtante della materia (2); come il cieco in *Les Aveugles* di Maeterlinck egli dice alcuna volta: « *Je ne sens que l'odeur de la terre!* » e talora, come *La Jeune Aveugle*: « *Je viens d'un grand pays... J'ai erré trop longtemps... Mais j'ai vu le soleil et l'eau et le feu, des montagnes, des visages et d'étranges fleurs...*

(1) L. 45, [illegible]

> Sink, parted clay, back to thy parent earth,
> While the glad spirit seeks a brighter birth [I, 252].

[illegible]

> When a storm of ghosts shall shake
> The dead, until they wake
> In the grave;

[illegible] II, 107

> Unburied, dead and slain
> Rise again.

(2) V, II, 105

> Parlate come prima; vi era nelle vostre parole
> Un mistero ed una musica, che fecero sgelare
> Il duro, antico mondo di rocce, in un fiume,
> Su cui un battello tirato da un cigno sembrava ai miei piedi
> Cullarsi su azzurri flutti; ed io udii
> Armonie, e respirai profumi da un'isola,
> I cui fiori gittano tremule ombre nel giorno
> Di un sole eterno, e s'affollano sulle rive
> Su cui giace l'umanitá immortale.
> Questo io sognai prima; le vostre parole lo richiamarono alla mia mente.
> *Death's Jestbook*, Act IV, Sc. II

Come il Leopardi egli avrebbe rappresentato la Morte nella figura di un essere vaghissimo di virgineo splendore; ne' suoi canti funebri egli usa talora per esprimere il suo dolore e la sua speranza immagini di una vaga delicatezza e di una soavitá grande.

Taccia il sospirare sulle corde musicali
Al cui vibrare profondo noi cantiamo
La Morte piú giovine, che non ha terrori,
Sangue, angoscia, o lagrime.
Taccia il sospirare!
Bella e giovane come il fanciullo di Venere,
Solo piú pallida, ed assai mite;
Fine di tutto ciò ch'è giovine e caro,
Noi intendiamo alludere a te, o soave cader di rose;
Silenzio d'augelli, che cantarono assai dolcemente,
Silenzio che incomincia quando la musica finisce;
Tale è il morire della vergine (1).

Tuttavia spesso nelle sue allusioni alla morte il fantastico ed il macabro si uniscono nella sua arte, ed il Sogno, che costituisce un elemento notevole del suo materiale poetico, è sovente funestato da sinistre apparizioni (2). Egli vede allora il mondo come un infinito sacrifizio ad un idolo crudele; tutte le grandiose opere

---

(1) I, 42. Cfr. *Dirge*, I, 43:

Al suo giaciglio di vespertino riposo
Sotto il tramonto piú divino,
Noi portiamo, sul carro silente,
Questa consunta stella d'incenso,
Questa cara fanciulla la cui vita è dileguata,
E le cui dolcezze sono soavemente morte.

(2) Cfr. I, 35, I, 38, e I, 77, *The old Ghost*:

Sull'acque un antico spettro camminava
Verso il cimitero sulla spiaggia;
Su di lui l'acque erano passate
Per mille anni o piú,
E cosí pallido e smorto e stanco
Mai uno spirito apparve;
Poiché è cosa tetra e desolata
Essere lo spettro d'un corpo
Che s'è consumato nel mare.

dell'uomo, nel decorso dei secoli, non formano che un piedestallo a questo simulacro, e tutto il dolore umano non è che un vano incenso che ascende e si dilegua nella luce che s'irradia da questa misteriosa divinità; quest'idea fondamentale separa quindi come un oscuro fiume il lugubre giardino delle sue visioni dai freschi verzieri di Keats e dalle praterie di gemme dello Shelley. E come il suo pensiero trova pascolo in fosche meditazioni, cosí anche nella forma egli tende ad introdurre simboli bizzarri, e non v'è immagine tetra ch'egli non sappia intessere nella funebre ghirlanda d'una sua lirica. Un magico ardore traspare alcuna volta da questo nero tessuto, un caldo bagliore di ricche tinte, come d'un paesaggio autunnale tralucente di porpora e d'oro fra l'umida oscurità della nebbia; sotto questi strani arabeschi della fantasia, sotto l'esagerazione e la violenza della frase, un sentimento sincero si nasconde; sotto queste figurazioni apocalittiche, che talora ricordano Carlyle, sentiamo che l'antica immagine viene avvivata da un nuovo soffio d'arte [1]. Ma egli sa

Sui flutti l'antico spettro camminava,
Ed i venti cantavano beffardi,
Poiché il fantasma senza corpo sarebbe stato lieto di piangere
Sulla fanciulla che giacque cosi giovane
Fra i cardi e le grigie fungosità del sepolcro.
Ed egli implorò dalle onde una lagrima,
Ma esse crollarono il loro lunare fulgore,
Ed il pescecane guardò con un sogghigno
Quell'ardente desiderio e quell'agonia.

(1) ... Dalle piú remote tombe,...

Dalla fantastica terra della nascita e della morte,
Venne un nero, maligno Potere,
Uno Spettro della deserta profondità:
Ed esso è la Peste, il chiazzato démone, l'ebbro della tomba;
Attorno alle sue tempia corrotte le folgori della condanna,
Ed i bocciuoli della golpe, d'un ardore d'inferno, come aggrumate ferite in fiore,
Sono avvolti in ghirlanda;
E v'è un calice nella sua mano, onde brillano sanguigni baleni,
Mentre serpi s'attorcono attorno ad esso, con acute lingue,
[per aspirare il vapore;
Ed il suo liquore è di Flegetonte e dell'iraconda corrente dell'Etna,
E delle gelide rugiade della morte.
[I, 13-14]

dipingere, oltre che con questa violenza di tinte ed asprezza di linee, con singolare evanescenza le figure della sua fantasia, quando il tumulto interiore s'acqueta; egli può dominare il vero sino ad evocare vaghe parvenze, come di sogni che dileguino, od un tralucer di vele sullo specchio d'un fiume, nel bagliore della luna (1), o graziose allegorie sottilmente elaborate.

Questa sua concezione della vita si riflette sul paesaggio, tralucente di colori delicati, ma attraversato da grandi ombre, piuttosto simile ad un sogno, ad un riflesso del suo spirito, che ad una scena reale; le montagne, i laghi, gli alberi, i fiori vi appariscono come forme misteriose, come simboli di un tragico destino, in un'atmosfera di crepuscolare incantesimo, colla fantastica bellezza di una visione di William Blake.

Un venato petalo di rosa si richiude sopra
  Una rugiadosa favilla
  Prima che s'oscuri la sera,
E lucciole stellanti vanno aliando e si librano
  — Sogni della Rosa —
  Sul suo riposo.
Quindi reclina il tuo capo, e dormi
Nel fantastico sorriso della Luna (2).

In queste diafane figurazioni il poeta introduce non di rado magiche parvenze:

Canta, o giovine menestrello, coloro che vagano
Di giorno, in vesti d'iride,
Ed alla notte dormono nel chiuso seno
De' fiori estivi; e coloro che,
In vesti di fiamma, danzano sui paduli (3)...

---

(1) As her looks the dream troubles
  Of her tearful-eyed lover,
So our sails in the bubbles
  Ghostlily
  Are mirrored, and hover
  Moonily.
[*Song on the Water*, I, 56-57].

(2) *Fragment*, I, 82.

(3) I, 211.

Altra volta la sua tendenza verso vaste e fosche immaginazioni lo induce ad evocare scene grandiose, di un'antica, lugubre solennitá, quali ne troviamo nelle saghe nordiche, la natura primordiale, colle sue mostruose creature, le paludi del mondo deserto rischiarate dal fulgore scarlatto di un astro sconosciuto, ardente fra neri, giganteschi cipressi; mentre al contrario egli indugia altra volta a dipingere i fiori nella trasparente penombra del vespro, o intreccia delicatamente i pensieri della bellezza e della morte attorno a qualche immagine di una triste, fugace leggiadria [1]. Di queste corolle tenui e profumate egli cosparge le

[1] V'è un possente albero magico,
Che tiene la terra rotonda ed il mare
Nelle sue frondi, come in una rete:
Il suo tronco immortale è
Piú grande dell'oceano della notte
Co' suoi flutti lucenti, dalle creste di stelle;
Il pensiero umano cresce su quest'albero
Come lo sterile vischio
Sulla scorza d'un'antica quercia.
[I, 63-64].

I pensieri gagliardi di un antico mondo
Spirano, come la distesa ala d'un drago,
Sulla superficie del mio desiderio profondo:
Ed allora solenni ombre si destano,
Come la lucertola-pesce nel lago,
Turbando il sonno mattutino di un pianeta.

Il mio risveglio è il sogno di un Titano,
Dove uno strano sole, da lungo tempo tramontato, raggia
Attraverso i rami de' cipressi di Montezuma:
Nella lontana, disperata solitudine
Scintillano le grandi corna de' cervi giganteschi,
E lunghi serpenti dal fronte crestato.

Gli esseri smisurati sorgono dalle caverne
Con passi che scuotono la terra come terremoto, con grida tonanti,
E pascolano sull'eccelsa foresta...
[*Dalla Porta d'Avorio*, I, 68].

Dove le campanule azzurre suonano
Il loro scampanio di fiori al sole,
Ed un augello dall'anima gioconda
Canta il passaggio delle ore natali
Dell'umile mughetto,...

sue melanconiche allegorie; la Sposa colse le rose

> Ed inghirlandò la sua corona nuziale.
> La Morte, scherzosa, colse il suo fiore;...
> [I, 44].

la Vita cinge la sua fronte serena di un serto fiorito, da cui il sogno, sfiorandola con lieve sospiro, stacca i petali fragranti:

> Some cost... a light sigh,
> That shakes from Life's fresh crown
> Only a rose-leaf down [I, 46].

Il Dolore non otterrá dal poeta ch'egli s'immerga in pianto disperato; ma anzi egli si sforzerá di serbare al suo volto la gioconda freschezza di un fiore; e l'agonia sará per lui piú soave del sogno, che arride a colui che s'addormenta su di un giaciglio di rose (1).

> Il libero, ardito augello dall'anima lieta
> Tra le foglie non può rattenere
> Il suo trionfale amore della primavera.
>
> Oh! piuttosto dovresti affliggerti
> Poiché quel fiore sí mite ed umile,
> Nato colla sua stessa campana funebre,
> Viene solo a predire
> La condanna dello spietato inverno...
>
> Vana è tutta la tua preghiera;
> Essa può adulare, come vuole,
> Le ore scortesi
> Colla sua ghirlanda di scherzevoli fiori;
> Inesorabili esse devono uccidere
> Col loro soffio beffardo,
> Poiché gli stessi petali leggiadri
> Che il fiore condannato dischiude
> Nella sua innocenza,
> Per perorare la sua difesa,
> Colla profezia ch'essi recano
> Del venir delle rose,
> Segnano la lor sentenza di morte.
> [*The Lily of the Valley*, I, 61-62].

(1) O Dolore, sii calmo e non accompagnarti
A lagrime, a sospiri, alla disperazione,...

La sua immaginazione anima e vivifica il paesaggio, che si muta per lui in una regione incantata, in cui volano esseri leggiadri, si cangia in una terra magica come quella sognata nel *Midsummer Night's Dream*, popolata di elfi e di fate, ed in cui tutte le cose hanno un volto, un sorriso; così nella graziosa fantasia *A Rivulet* [I, 247]:

... ogni increparsi dell'acque
... rispecchia gli occhi di fata
Di una invisibile passante, e le onde gittano
Le lor faville nel suo grembo, mentre ella trascorre su di esse a volo.
Nella campanula della digitale, che sta per essere sommersa dai flutti,
Forse alcun spiritello strisciò
Per dormire durante il meriggio, ed i venti lo cullano
Al riposo;...
Quindi io voglio salvarlo, per timore ch'egli anneghi.

Al profumo egli dice:

Tu siedi fra le rose come
Su di un trono cremisi, sul ramo custodito dalla spina,
Velato da rosee cortine...
Ovvero, alato come l'incenso, innalzandoti al sole,
Araldo simile ad una colomba, tu porti la preghiera...
[I, 245-46].

La notazione de' particolari appare talvolta di un'eccessiva minuzia, l'artista indugiandosi a ricamare con un certo bizantinismo d'immagini e di forma mille arabeschi su di argomento irrilevante; mentre altrove un maggiore effetto viene ottenuto con una rapida e delicata frase, che, giovando all'ornamentazione del

---

Io voglio mostrare un aspetto giocondo,
E sulle mie guancie spargere rose.
[II, 165].

Ma se tu vorrai guarire il tuo cuore
Dell'amore e di tutto il suo ardente strazio,
Allora muori;...
È più profondo, è più dolce
Che giacere sognando su di una sponda fiorita di rose. .
[II, 39].

tema, non nuoce all'idea fondamentale, sia ch'egli tratteggi una rugiadosa primula di lunare pallore:

> The moon-tinted primrose, with a well
> Of trembling dew,

o la violetta dall'occhio cerulo, avvolta in azzurri veli, o la *daisy*, che sorride silenziosa nel crepuscolo (1).

Il fascino della musica è profondamente sentito da Beddoes, spesso congiunto ad una singolare impressione di *weirdness*; specialmente lo attirano dolci canzoni moribonde, che indugiano nel crepuscolo, misteriosamente, in boschi solitari, spettri di melodie obliate, che fluttuano sulla tomba di un antico, bellissimo canto.

> L'ora è stellata, ed i venti, che vanno errando
> — Tristi viandanti venuti dall'amena dimora del giorno —
> Sulla nera montagna della notte, si confondono e vaniscono
> In un dolore che è musica...
>
> Vi fu mai suono, o quello che fu può
> Ora esser morto? Sebbene nessun fiore, nessun'erba,
> Cresca dal cadavere di un suono defunto,

(1) *To a Bunch of Grapes ripening in my Window* [1, 253-54]:

> Grappolo di ricchi acini, stretti
> Insieme in delizioso tepore,...
> ... come lagrime d'ambra di quelle tristi fanciulle
> Che piangono il loro sventurato fratello;
> O come un silenzioso sciame di api d'oro;
> O come liquidi raggi di sole, fasciati in una rete
> Tessuta da alcuna fata errabonda;
> Come finte lampade preparate di recente e disposte
> In fitte ghirlande,...
> Per accogliere la luce della luna;
> O come stille di miele, di recente involate
> Al tesoro dell'arnia,...

1, 250; 1, 66, 81:

> My pretty, pale young violet
> Thy moony cheek uncover;
> Lift that hood of fallen sky,...

V. 1, 62 e 1, 218:

> And violets with their blue veils o'er,...

Alcunché, mi pare, dovrebbe segnare l'aure attorno
Al luogo dove morì, ed ebbe la sua tomba,
Una musica gentile, od un pallido proturno.
Poiché non ha esso un corpo ed uno spirito,
Una sonoritá ed un significato? E, quando uno lo ode
Due volte nato, due volte morente, due volte trovato e perduto,
Quel suo secondo essere, quell'eco, è il suo fantasma (1).

Nella torre oscura in cui egli s'è racchiuso, lontano dalla vita, colle sue lugubri fantasie, il frastuono vano del mondo, le sue memorie gli giungono come il canto di cigni selvaggi, come la canzone de' venti notturni sul mare:

Far away
As we hear
The song of wild swans winging
Through the day,
The thought of him, who is no more, comes ringing
On my ear

Gentle fear
On the breast
Of my memory comes breaking,
Near and near,
As night winds' murmurous music walking
Seas at rest.

[*Threnody* I. 74] (2).

Assai varii sono i metri usati dal Beddoes; il canto funebre [*dirge*] è però la forma poetica da lui prediletta, la melanconia del tono, la delicatezza delle immagini e spesso la loro cupa

(1) *Lines written at Geneva*. I. 67.

(2) V. per altre referenze alla musica, I, 35, 43, 49, 56, 61, 252; II, 117, 140, 182. Cfr. I, 61.

Where the hare-bells are ringing
Their peal of sunny flowers.

e

For that flower meek and low,
Born with its own death-bell; [ib.]

cfr. I, 153.

Save where the harebells waved in zephyr's sighs,
To elfin ears, no doubt, a peal they rung.

tristezza assai confacendosi alle sue tendenze; gli *Elizabethans* gli offrivano numerosi esempi di questo componimento, il loro musicale lirismo venendo spesso a raffinare l'emozione violenta delle loro tragedie [1]. Un'altra forma ch'egli pur tratta con originalitá e vigoria è la ballata romantica, seguendo i piú foschi modelli del genere lasciatici dalla scuola tedesca [2].

L'uso del ritornello e del *repetend*, cioè di una frase che ritorna piú volte nel contesto di una lirica, in luogo non determinato, eguale o con lievi modificazioni, non è raro nell'opera di Beddoes; esempi di *refrain* semplice abbiamo in *Alpine Spirit's Song*, in *The Boding Dreams*, in *The Ghosts' Moonshine, The Phantom-Wooer*, in *Song of the Stygian Naiades, The two Archers*, nei *Songs* nel dramma *The Bride's Tragedy*, nel *Song* di Athulf in *Death's Jestbook*, in *Lord Alcohol*, nella canzone in *Torrismond* [3].

---

(1) V. I, 41, 42, 43, 62, 63, 66, 74; II, 37, 38, 116; i canti nel *Death's Jest-Book*. A. I, sc. 4ª, A. II, sc. 2ª, A. IV, sc. 2ª e 3ª, A. V, sc. 4ª; il « Frammento » a p. 165, II.

Osserva l'Engel: « Der sprachliche Ausdruk jedoch ist von einer so aussergewöhnlichen Kraft, dass englische Kritiker Beddoes nicht ohne Grund mit den Dramatikern des 16. Jahrhunderts zusammenstellen. Von hohem Reiz sind viele der eingestreuten Lieder, die gleichfalls im ton und Ausdruck seltsam an die Lyrik der Elisabethischen Dramatiker anklingen ». *op. cit.*, p. 426.

(2) V. *The Boding Dreams*, I, 35; *The Ghosts' Moonshine*, I, 38; *Ballad of Human Life*, I, 48-49.

Riguardo alle sue relazioni colla letteratura tedesca vedi il *Song* a p. 58 del vol. I, di Walter von der Vogelweide, e la ballata a p. 39 del vol. I.

(3) In *Alpine Spirit's Song* [I, 57-58] il ritornello è costituito da due versi, di cui uno con mutazioni, alla chiusa d'ogni strofa:

Winged with wing of love
Earth below and stars above [I].

Charming, wilh the sense of love,
Earth... [II].

Lonely like a spectre's love,
Earth... [III].

Una lieve mutazione v'è pure nel primo verso del *refrain* ne *Song of the Stygian Naiades* [I, 59-60]:

Is, that we saw fly and fix [I]
Which so light did fall and fix [II].

Il *repetend* è largamente impiegato, sia per aumentare la musicalitá delle strofe, sia per accentuare alcun'idea essenziale, sia ancora per notare le varie modificazioni che alcun pensiero secondario prende nello svolgersi del concetto fondamentale di una lirica; esso dá inoltre una certa unitá ad immagini apparentemente sconnesse, e si può osservare questo effetto ottenuto con arte squisita in *Dream-Pedlary*, i versi iniziali

> If there were dreams to sell,
> What would yon buy?

riappaiono separati e lievemente mutati nella II e nella III st., il secondo *repetend*

> That shakes from Life's fresh crown
> Only a rose-leaf down,

subisce una delicata mutazione nella II st.:

> Such pearl from Life's fresh crown
> Fain would I shake me down,

ritornando quindi nella chiusa:

> So out of Life's fresh crown
> Fall like a rose-leaf down.

Il terzo *repetend*

> Dreaming a dream to prize,
> Is wishing ghosts to rise;

Questo ritornello troppo lungo, occupando otto versi dei diciannove d'ogni strofa, nuoce all'effetto di questa lirica singolare.

In *The Boding Dreams* [I, 35] il ritornello è costituito dagli ultimi sette versi di ogni stanza, un curioso parallelismo governando inoltre la costruzione delle strofe; in *The Ghosts' Moonshine*, I, 38, [lo stesso *refrain* v. in *Death's Jest-Book*, II, 144-145] gli ultimi cinque versi formano il *refrain* ad ogni strofa; solo nell'ultima un verso viene mutato; in *The Phantom Wooer* [I, 40-41] in I, 84-85, in *The two Archers* [I, 54-55], nel *Song* della *Bride's Tragedy* [I, 100], in *The Reason Why* [I, 52-54], nel *Song* di Siegfried in *Death's Jestbook* [II, 38-39 e II, 115], il *burden* presenta piú o meno grandi mutazioni; è immutabile in *Lord Alcohol* [I, 83], nel canto di Athult [II, 116-117], e nella canzone nell'Atto II della *Tragedia della Sposa* [I, 111] dove esso è collocato all'inizio d'ogni strofa.

Un ritornello doppio abbiamo in *The Flowery Alchemist* [I, 81] ed in *Death's Jest-Book*, II, 37-38.

viene ripreso al principio della IV:

If there are ghosts to raise,...

e quindi, al 7° v.:

There are no ghosts to raise;...

e nella V:

Know'st thou not ghosts to sue...
Thus are the ghosts to woo (1)...

Riguardo alle influenze che dominarono in parte l'ispirazione di Beddoes conviene osservare anzitutto che la sua poesia è notevole nella letteratura del secolo scorso come l'estremo sprazzo di quella luce tragica e ardente, che aveva illuminato con sí vivo fulgore l'epoca di Elisabetta e di Giacomo I. Benché essa ricordi talvolta la melanconica ispirazione di Young e Blair, e l'estasi di Blake, e la ricchezza melodica di Keats e Shelley, e le misteriose visioni di Coleridge, essa si riattacca essenzialmente alla grande fioritura drammatica del secolo XVII, all'arte di Webster, di Tourneur o di Middleton, piuttosto che a quella del tempo suo. I suoi primi studi letterarii, le sue prime manifestazioni poetiche, giá ci mostrano Beddoes rivolto ad un'analisi accurata di questi drammaturghi, attirato tanto dagli astri minori quanto dallo Shakespeare (2); sin dal 1817, quand'egli frequentava la *Bath Gram-*

(1) V. il *repetend* usato variamente, come allargamento o sviluppo di un tema, in *Alpine Spirit's Song* [I, 57-58]:

O'er the snow, through the air, to the mountain,
With the antelope, wilh the eagle, ho! [I]
Let me rest on the snow, never pressed
But by chamois light and by eagle fleet,
Where the hearts of the antelope beat... [II]

e come modificazione del concetto:

Winged with the wings of love [I]
Charming with the sense of love [II]
Lonely like a spectre's love [III].

(2) « He knew Shakespeare well when I first saw him », dice C. D. Bevan [V. l'Introduzione del Gosse alle *Poetical Works* di T. L. B., p. XIX], « and during his stay

mar School egli attendeva a questo studio, e durante il periodo della sua maggiore attivitá poetica, cioè dal 1820 al 1826, egli continuò assiduamente questo lavoro, cosí rispondente alle sue tendenze estetiche.

« He is a younger and tragic counterpart to Charles Lamb », dice il Saintsbury, « in the intensity with which he has imbibed the Elizabethan spirit, rather from the nightshade of Webster and Tourneur than from the vine of Shakespeare ».

Le sue derivazioni dai drammaturghi menzionati sono naturalmente piú evidenti ne' suoi componimenti tragici, in *Death's Jest-Book*, in *The Bride's Tragedy*, in *The Second Brother*; ma pur nelle liriche v'è un riflesso di quelle immagini or violente or delicate che brillano nel cielo notturno di quel lontano mondo poetico [1]. Un lirico con cui Beddoes ha comuni parecchie caratteristiche, cioè un'inclinazione al bizzarro nelle immagini, una

at the Charterhouse made himself master of all the best English dramatists, from Shakespeare's time, or before it, to the plays of the day ». E piú oltre [XXII-XXIV]: « At this time [1823] Beddoes was writing two romantic dramas, *Love's Arrow Poisoned* and *The Last Man*, both founded on the tragic model of Webster, Cyril Tourneur, and Middleton. ...But the Elizabethan drama was still his principal delight, and he studied it, even in its least illustrious forms, with extraordinary closeness and delight ».

1) Alcune figurazioni degli *Elizabethans* occorrono in *The Bride's Tragedy*:

A-listening to the screech-owl's cry,

III 1, 249

...The owls from ivied loop
Are shrieking homage,

Cfr. WEBSTER

Hark, now everything is still,
The screech-owl and the whistler shrill,
Call upon our dame aloud.

[*The Countess of Malfi*].

DRAYTON

By the screech-owl dismal note.

[*Nymphidia*]

BEDDOES

Methinks I can hear
Living skeletons come.

DRAYTON

By the noise of dead men's bones
In charnel houses rattling.

[*Nymphidia*].

strana melanconia, un funereo *pathos*, è John Donne, le cui tendenze sono del resto rappresentative di tutta una vasta corrente letteraria, che mette capo alla *Churchyard School* di Young e di Harvey. Venendo ad osservare le relazioni dell'arte di Beddoes con scrittori piú recenti, notiamo anzitutto alcuna affinitá fra l'ardente immaginazione di Coleridge e la fantasia sfoggiata in *The Romance of the Lily*; un passaggio di questo componimento arieggia il canto di Glicyne in *Zapolya* [A. II, Sc. I].

L'altra sera io giaceva presso quel leggiadro fiore;
Ero solo a pensare ed a piangere,
Ed un senso di terrore era nell'ora che vaniva;
E fra la soavitá del fiore
Scherzava una stella dalle preziose piume,
Un augello venuto dagli alberi d'ebano
Che crescono sull'erta rocciosa della mezzanotte;

Uno di quelli i cui fulgenti occhi
Sparsi a miriadi, vede colui ch'è inquieto,
E pensa qual luminosa rugiada piova
Sulle violette dei cieli; —
Ed a se stesso innumeri canzoni
Cantava quell'angelico usignuolo,
Segreti delle cittá celesti;

E molte strane e paurose parole,
Che aveva udito nel suo boschetto,
Quando la corte de' Serafini sedeva
A giudicare l'eterno fato di alcun spirito;
Ed il vento, — sotto la cui corrente profonda
Posava l'anima mia dormente, —
Cosí narrò il racconto del mistico augello melodioso (1).

[I, 10].

---

(1) Cfr. il canto di Glicyne:

Io vidi un raggio di sole,
Esso scendeva obliquo dal cielo alla terra;
Ed in esso era posato un augello cosí ardito —
Dolce augello, tu eri incantato!

Egli scendeva, saliva, scintillava, roteava,
In quel dardo di vapore luminoso;
I suoi occhi erano di fuoco, il suo becco d'oro,
Tutto il resto d'ametista!

E cosí egli cantò: « Addio! addio!... »

Mentre alcuna delle sue vaste e tragiche visioni, come quella di *Doomsday* [1, 71] ricorda la maniera di De Quincey, lo splendore di certe sue allegorie le riattacca piuttosto alle luminose figurazioni di Shelley, tranne che per alcunché di torvo e di sinistro ch'egli v'introduce. Shelley si libra nella radiosa serenità del suo mondo ideale, fra l'auree sfere di pianeti sconosciuti ed astri coronati di diademi adamantini; ma in Beddoes immagini di ruina e di desolazione si intrecciano alle scintillanti meteore della sua visione cosmica; non stelle dai raggi di smeraldo nella sua *New-born Star*, ma astri dalla luce gelida e smorta. Sebbene egli esprima in più luoghi la sua ammirazione per il poeta dell'*Adonais*, non imita mai quel mondo shelleyano, popolato di alate e splendide figure, simboli delle selvagge e gioconde forze della natura, i cui canti ascendono nell'aria opalescente del sogno come inni immortali; ma segue piuttosto l'autore di *Alastor* quando raffigura tenebrose allegorie, emblemi della Morte e del Destino, come Demogorgon nel *Prometheus Unbound* e le immagini della Guerra e della Pestilenza in *The Revolt of Islam* (1).

Cfr. pure *The Romance of the Lily*, p. 11:

Dal tetto della sua torre egli parla a Giove,
Mentre il dio siede lassú in trono;
La notte si posa sulla cima della sua torre,
Ed il sole è la borchia della sua cintura di luce:
E le stelle dimorano sul suo terrazzo; —
Ma le fondamenta di quella torre sono serpenti nell'inferno;

e *Kubla Khan*:

In Xanadu Kubla Khan
Ordinò di costrurre una magnifica dimora,...
Era un prodigio di raro disegno,
Un palazzo dalla cupola brillante al sole con caverne di ghiaccio!

(1) Sky was there none,
Nor earth, nor water, but confusion strange;
Mountainous ribs and adamantine limbs
Of bursten worlds, and brazen pinions vast
Of planets ship-wrecked; many a wrinkled sun
Ate to the core by worms, with lightnings crushed;
And drossy bolts, melting like noonday snow.

[1, 6-7].

Il Saintsbury nota nell'opera giovanile di Beddoes un riflesso di Leigh Hunt [1]; ma pure alcuna traccia di Keats può esser scoperta in quella freschezza e ricchezza di particolari e di colori

---

La sua ammirazione per il genio dello Shelley è espressa nei « *Versi scritti su di una pagina bianca del Prometeo Liberato* » [I, 27]:

Uno Spirito del Sole,
Un intelletto avvampante di celesti pensieri,
Un'anima brillante di tutte le rugiade del dolore,
Fragrante d'amore, e dolce, sino ad una silente angoscia,
Degli oscuri fulgori di un intimo canto,
Fu rinchiusa in terra mortale. Angelici suoni,
Vivi di palpitanti pensieri, illuminarono, come soli, il fosco mondo.
Le splendide creazioni di un cuore umano
Magicamente operarono sull'umanitá.
Sulla poesia eruppe un estate dilagante,
Di cui il sole regale, la notte bellissima,
Le danzanti pioggie, gli augelli, — i cui canti selvaggi
Nota a nota sciolgono le magiche foglie
Delle gemme che s'aprono, — la sera, e il diffondersi dell'alba,
Furono adunati e condensati nel suo nome
Come in una provvidenza; — e quello fu *Shelley*.

V. pure I, 69:

We who...
... looked still deeper thro' each other's eyes
At every flash of Shelley's dazzling spirit,
Quivering like dagger on the breast of night, —
That seemed some hidden natural light reflected
Upon Time's scythe, a moment and away...

In una lettera a Kelsall, del 1824, [citata dal Gosse nell'Introduzione alle *P. W.* di T. L. B., p. XVII], Beddoes scrive: « La scomparsa di Shelley dal mondo — come il tramonto tropicale di quell'astro a cui solo il suo genio poetico può venir paragonato, rispetto ai compagni del suo giorno, — pare esser stata seguita da un'oscuritá improvvisa e da un tempo da gufi.

V. I, 7:

E fra esse un vivente mistero,
Un'immagine informe, o una visione avvolta
In nubi, e congetturata dalla sua ombra spaventosa;
Assai simile ad uno spettro della fiamma eterna,
Un orrore indistinto, incorporeo,
Di cui dissero le profezie...

Cfr. *Prom. Unb.*, IV, Sc. IV.
The Revolt of Islam. Canto X; St. XVII.

(1) His very earliest work, written when he could not know much either of Shelley or Keats, shows as they do a technique perhaps caught from Leigh Hunt ». *Op. cit.*, p. 115.

con cui egli dipinge alcuni smaglianti quadretti; la pittura del pergolato in *Rudolph* ricorda il florido recesso in cui giace Adone nell'*Endymion* [II, 386-427].

Sulle pareti il gelsomino dalla fresca fioritura saliva avvolgendosi,
Non arso dal caldo, non guasto dal vento;
Ed attraverso i suoi viticci attorti l'incenso ascendeva,
Baciando in nuvole ondulate la celata rugiada;
Profondamente, nei petali di fiori ricinti di muschio,
Di gigli malaticci, di violette e di rose,
S'annidavano lucenti globi di uno splendore ambrato,
Che proiettavano su tutti i cespugli un balenio stellante,
...all'ingiro essi effondevano il loro fulgore,
E tingevano, con finti arcobaleni, tutti i bocciuoli.

[I, 220-24].

Si ritrova pure nella sua arte quella tendenza ad uno sfarzo orientale, a fantastici palazzi materiati di gemme, a templi dalle cupole d'oro, a giardini di magica bellezza, che Thomas Moore aveva giá manifestata ampiamente in *Lalla Rookh*, in *Alciphron*; nel loro splendore barbarico le figurazioni di questo genere in Beddoes posseggono tuttavia un singolare fascino che le contraddistingue.

Il re Baldassarre ha una torre d'oro,
E la sua sala ha un pavimento di rubini,
Un magico sole di diamanti avvampa
Sul muro del suo palazzo;
E sfere raggianti vagano attorno confusamente,
Sotto i fluttuanti riccioli d'incenso.

[I, 10-11].

La figura stessa di Balthazar ricorda colla sua scienza satanica, colla perversitá del suo spirito e la sua crudeltá, il Profeta velato del Khorasan.

Un lato assai diverso, e rilevante specialmente nei drammi, dell'ingegno di Beddoes, cioè il suo *humour* torvo ed acerbo, lo riavvicina ad un artista, che amò pur egli intensamente il fantastico ed il macabro, a Thomas Hood; nella bizzarra ridda di fosche immagini, in quella sua strana famigliaritá con lugubri argomenti, in quella fusione del *pathos* col sarcasmo, i due poeti presentano una stretta affinitá. La disperata allegrezza del *Death's yest-Book*,

il tragico riso di parecchie liriche, trovano un riscontro nel fare burlesco e torvo di Hood. « His most riotous ballads », dice lo Henley, alludendo ai protagonisti di alcuni lavori dello Hood, quali Tim Turpin, Ben Battle, Young Ben, John Day [1], « are ballads of the death and the grave. To Hood, with his grim imagination and his strange fantastic humour, death was meat and drink. It is as though he saw so much of the *execrable shape* that at last the pair grew friends, and grinned whenever they foregathered even in thought ».

Gli argomenti trattati dal Beddoes riconducono naturalmente al pensiero i soggetti preferiti dal Poe; ma un'essenziale differenza fra questi due artisti del Macabro sta nel fatto che mentre il primo si ferma alle apparenze esteriori della morte, pago di suscitare quel fremito d'orrore e quel senso di pietá che derivano da essa, il secondo cerca continuamente di penetrare nel mondo d'oltretomba, di scrutare il mistero del grande passaggio, di rintracciare le orme dello spirito fuggito dalla sua prigione mortale. « La mort dont tous les dramaturges avaient tant abusé », nota acutamente lo Huysmans, « il l'avait, en quelque sort, aiguisée, rendue autre, en y introduisant un élément algébrique et surhumain; mais c'était, à vrai dire, moins l'agonie réelle du moribond qu'il décrivait, que l'agonie morale du survivant hanté, devant le lamentable lit, par les monstrueuses hallucinations qu'engendrent la douleur et la fatigue ». Beddoes si circonda piuttosto d'immagini d'orrore che di terrore; il suo mondo poetico non offre la mistica bellezza di quello dello scrittore americano; le sue figure sono distinte da uno spettrale bagliore dalle cose materiate, senza però che questa luminositá le elevi ne' regni piú alti della poesia, dove ci trasporta l'autore del *Raven* e di *Ulalume* colle sue nostalgiche armonie. Nei temi spaventosi trattati da Beddoes non v'è altro fascino che la bizzarria, mentre in Poe è immanente un senso estetico che tutto nobilita e spiritualizza; l'uno è talora indefinito nella sua frase, ma senza aprire quegli orizzonti che l'altro ci dispiega colla sua suggestiva indeterminatezza, colle sue misteriose reticenze.

(1) *Views and Reviews*. London, Nutt, 1892. I, 168-69.

La sua arte è perciò alquanto fredda, non riuscendo egli talvolta ad esprimere quella commozione intensa che doveva pur scuotere il suo spirito acutamente sensitivo di fronte al Sogno ed alla Vita; il suo mondo fantastico di cimiteri, di fosforescenti paludi, di spettri sanguinosi e di crudeli folletti, può essere una regione lugubremente pittoresca, ma non viene animata che a tratti da quel senso di mistero, da quell'intima simpatia coll'umanitá, che rendono la poesia veramente elevata ed universale; la grande tragedia della vita, quale egli la concepiva, non risalta che ne' suoi particolari esteriori nel chiaroscuro violento del suo quadro. Tuttavia malgrado queste deficienze della sua ispirazione, ed i riflessi dell'arte degli *Elizabethans* e di alcun poeta suo contemporaneo, la sua personalitá emerge nitidamente e risplende di una luce propria, nel dramma come nella lirica egli ha apportato una visione personale, ed ha espresso con musicalitá profonda di rima e di ritmo, quelle sfumature delicate del sentimento e quelle singolari colorazioni di sogno che sono proprie dell'anima moderna. In alcune sue liriche un'alta originalitá si rivela nel carattere dell'emozione e nella melodia, e fra esse primeggia *Dream-Pedlary:*

Se vi fossero sogni da vendere
    Quale compreresti?
Alcuni costano i rintocchi dell'agonia,
    Alcuni un lieve sospiro,
Che fa cadere dalla fresca corona della Vita
    Solo un petalo di rosa.
Se vi fossero sogni da vendere,
    Lieti e tristi,
Ed il banditore suonasse la campanella,
    Quale compreresti?

Una villetta quieta e solitaria,
    Cinta di pergole
Ombrose, per lenire i miei affanni,
    Fino alla morte.
Tale perla dalla fresca corona della Vita
Mi piacerebbe di far cadere per me.
Se vi fossero sogni da aversi a volontá,
Questo meglio d'ogni altro guarirebbe il mio male,
    Questo vorrei comprare.

Ma vi furono sogni da vendere
    E tu comprasti malamente;
La vita è un sogno, si dice,
    Il destarsi è morire.
Sognare un caro sogno
È bramare di far risorgere degli spettri;
    E, s'io conoscessi il sortilegio
    Per evocare i defunti,
        Quale vorrei richiamare?

Se vi sono spettri da far risorgere,
    Chi chiamerò
Dalla tenebrosa bruma d'inferno,
    Dall'azzurro manto del Cielo?
— Fate risorgere il mio amato fanciullo da lungo tempo perduto
    Per guidarmi alla sua gioia. —
        Non vi sono spettri da risuscitare;
        Nessun cammino conduce fuori del regno della morte;
            Vano è il chiamare.

Se tu non sai alcun spettro da far comparire,
    Tu non hai alcun amore.
Allora giaci tranquillo, come io voglio fare,
    Ed esala il tuo ultimo respiro.
Così dalla fresca corona della Vita
Ti stacchi e scendi come un petalo di rosa.
    Così si devono corteggiare gli spettri;
    Così tutti i sogni diventano realtá,
            Per sempre!

SUL "PARACELSO" DI ROBERTO BROWNING

I

L'ideale di Paracelso fu quello di eccellere sopra ogni altro mortale nella conoscenza della natura, ed a quest'unico pensiero, che gli prometteva le soddisfazioni superbe di una gloria intima e solitaria, egli sottomise tutte le forze della vita. Poiché, egli pensava, come poteva strappare alla materia le sue occulte veritá se non proiettando tutta la luce della sua intelligenza su questa tenebra? Tutte le cose, tutti i sentimenti divennero quindi per lui non argomento di gioia o di dolore, ma oggetto di studio; gli eventi dell'esistenza non dovevano provocare in lui emozioni, ma solo presentarsi come fenomeni degni di analisi. Egli rimane fuori della vita, l'anima considerando le sue emozioni come quelle di un estraneo; nel solenne, tragico mistero della natura, non nella sua bellezza, doveva il vero essere ricercato; la bellezza delle cose, pregiata dal poeta, egli dispregia; cerca l'essenza, non lo splendore, del vero. Tale fu il suo errore profondo; il suo genio fu unilaterale, come quello d'Aprile; la poesia di Aprile, la scienza di Paracelso non sono complete. Nella sua affermazione: «La Vita, la Morte, la Luce e l'Ombra... erano semplici ricettacoli o indici della Veritá, che doveva essere ad essi strappata», è l'espressione sintetica della menzogna che lo ha tradito, della menzogna che gli fu suggerita dall'orgoglio.

> Alcun Vero foscamente mi faceva segno
> Da monti irti di pini, ed aleggiava ed ammiccava
> Sugli abbaglianti deserti di neve gelata, e tremolava
> In viva luce nei meandri di alcuna miniera,

Dove matura, fasciato di fuoco, il liquido oro; —
E tutta la bellezza, tutta la meraviglia cadeva
Su ciascun lato del Vero, solamente come sua veste;
Gli uomini vedevano l'involucro, — io scorgevo l'augusta forma (1).

Ed ora la via del ritorno gli è chiusa; piuttosto le lagrime della penitenza che il ritorno alla quiete obliviosa d'un'esistenza serena (2); la sua illusione è caduta, né egli potrá aver pace fondando il suo pensiero su mutevoli chimere; altro non gli rimane che proseguire l'arduo cammino, che lo condurrá... dove?

Paracelso ha errato per il suo orgoglio, che gli ha impedito di accogliere nella sua anima quell'amore intenso dell'umanitá, quella passione mista di bontá e di pietá, che doveva renderlo veramente grande; abbagliato da questo superbo disprezzo, egli non ha saputo scoprire sotto la parvenza oscura dell'ostilitá e dell'odio la fiamma occulta dell'amore che pur lo avvolgeva, non ha compreso la lotta dolorosa delle anime che tendevano, pur nella loro debolezza e attraverso all'errore, verso la Veritá, non è riuscito a scorgere nel dubbio amaro, nella diffidenza, quell'infinita aspirazione verso il Bene Supremo, che pure era l'intimo e sincero impulso che nobilitava ogni spirito. Egli è la vittima d'un'illusione, che ora, nell'instante in cui contempla per l'ultima volta la vita, si dissolve sotto la nuova luce, che, secondo il concetto di Poe, si effonde dalla porta dell'Eternitá, che la Morte ha lasciata socchiusa (3). Egli ha peccato per difetto d'amore, la

---

(1) *Poetical Works of Robert Browning*. Edinburgh, Nimmo, 1907, p. 41.

(2) *Festo*. Ritorna con me ad Einsiedeln...
Par. Ciò non gioverebbe a nulla.
Un bimbo innocente dorme sul muschio fiorito, —
Ciò sta bene per lui; ma quando un peccatore,
Invidiando un tal sonno, brami cancellare
La sua colpa, avrá egli subito
Riposo soltanto col giacere colá? I nostri padri bene conoscevano
Il trattamento che a ciò si conviene; oscure celle, lampade fosche,
Un pavimento di pietra su cui uno può torcersi come un verme;
Non un guanciale di muschio, cerulo di violette!
[p. 79].

(3) Nel mio cuore l'amore non era stato reso saggio abbastanza
Da conoscere che anche l'odio è solo la maschera dell'amore,

sua scienza fu vana, perché non rivolta al bene dell'umanità; congiunta a questo affetto vasto e possente essa poteva dare frutti mirabili, se pur con dolorosa fatica, se pure in tormentosa battaglia col dubbio, che cerca di opprimere e di soffocare; ma solo con quest'unione poteva essere sicura l'ascensione verso il bene, solo con quest'amore, puro d'ogni egoismo, poteva il suo genio fiorire come una pianta, che, caduta in un terreno non favorevole, mette gemme diverse, e si veste di colori piú soavi, sconosciuti a climi piú felici [1]. La sua volontá di aiutare il progresso degli umani è stata frustrata da questo fulgore di gloria che lo accecava; è in parte l'errore di Coleridge, secondo l'acuta analisi dello Shelley, errore che ha recato danno all'individuo ed all'arte, rendendo sterile un genio colla sproporzione fra il suo svolgimento interiore e le sue relazioni col mondo esterno.

> Yon will see Coleridge; he who sits obscure
> In the exceeding lustre and the pure
> Intense irradiation of a mind
> Which, with its own internal lightning blind,
> Flags wearily through darkness and despair;

ma in Paracelso questa colpa è unita a quella dell'orgoglio; lo spirito è confuso non solo per eccesso di luce, ma ancora per il suo stesso isolamento, per la sua solitudine superba, voluta. — Ed

---

> Da scorgere un bene nel male, ed una speranza
> Nell'insuccesso, da simpatizzare
> Colle loro incomplete ragioni, colle lor fievoli aspirazioni, colle oscure
> Lotte pel vero, coi piú miseri sofismi,
> Col loro pregiudizio, co' loro timori, affanni e dubbi;
> I quali tutti hanno alcunché di nobile, e, malgrado
> Il loro errore, tendono tutti in alto, benché deboli,
> Come, nelle miniere, piante che mai videro il sole, —
> Ma sognano il sole, ed arguiscono dove può essere, —
> E fanno del lor meglio per salire e giungere ad esso.
>
> [p. 98].

(1) V. ancora, nella stessa parlata:

> ... non intuizione; ma il lento,
> Incerto frutto d'una fatica che la rende piú preziosa,
> Rafforzata dall'amore;..
> Un amore cieco, che spesso vien meno, e tuttavia crede, —
> Una fiducia solo a mezzo illuminata, spesso screziata d'ombra.
>
> [p. 95].

infatti Paracelso comprende che la sua parte di felicitá gli fu concessa appunto in quel periodo delle sue ricerche scientifiche, in cui egli attendeva a scoprire delle veritá, che avrebbero dovuto, nella sua intenzione, recare un conforto inapprezzabile all'uomo, ed in quel tempo, troppo breve, in cui egli si consacrò a divulgare queste scoperte (1).

La sua missione gli fu chiaramente rivelata dalle tendenze imperiose che agitavano e commovevano profondamente il suo spirito; istintivamente trattenuto lontano dalle amarezze che lo avrebbero assalito qualora egli fosse venuto subito in contatto col mondo, egli sentiva un impulso irresistibile a dedicare alla scienza tutte le sue attivitá, la sua forza, il suo ingegno possente; ed il desiderio di diffondere la luce, che brillava nella sua intelligenza, sulle anime ottenebrate dall'errore acuiva ancora questa brama di sapere, di conoscere (2). Ma poscia questo ideale si offuscò; sacrificando alle sue ricerche laboriose ogni altra aspirazione ed il suo stesso amore all'umanitá, perseguendo il vero

---

(1) *Par.* I left the instincts of that happy time!
Fest. What time was happy? All I hope to know
That answer will decide. What happy time?
Par. When, but the time I vowed my help to man?

[p. 93].

(2) Senza dubbio un'anima scrutatrice ed impetuosa
Poteva apprendere dal suo stesso tumulto che alcun compito
Come questo l'attendeva nel mondo;...
Ma questo era innato in me; io fui fatto cosi;
Quindi molto tempo fu risparmiato: le brame febbrili,
L'inquietudine del desiderio non provato, le incerte
Aspirazioni senza scopo, le cieche tendenze,
La diffidenza, l'errore, e tutto ciò che finisce in pianto,
Furono risparmiati a me; cosi io entrai nella mia carriera!
Tu puoi esser certo che non fui completamente senza
Umane cure; ebbi appunto tanto dubbio
Da impormi di piantare il piede sicuro sulla
Via della luce, — da serbare il mio occhio illeso fra
Il violento e sfolgorante splendore, — da far tremare il mio cuore, —
Tanto da ammonirmi ch'io stavo colá
Perché m'era concesso, — non a contemplare oziosamente, ma a diffondere
Luce su di una stirpe nell'oscuritá.

[pp. 93-94].

con pertinace lavoro, con lungo ed occulto martirio, egli obliò le turbe che combattevano attorno a lui per la conquista di nuovi veri; e quando — troppo tardi! — egli cercò di diffondere le veritá che aveva strappate al mistero, egli rimase incompreso e schernito. La lenta elevazione dello spirito, dice egli a Festo, avrá la sua base negli ammaestramenti del Passato,

> Grande per profondi ammonimenti riguardo all'impero
> Con cui tu ora possiedi debitamente la terra (1),

ed il Presente risalterá « con tremula bellezza » sull'ombra delle etá defunte; ed il Futuro sará per sempre una lotta assidua e dolorosa contro le forze che tentano di impedire il cammino del progresso, di ingannare con illusioni fatali le confuse aspirazioni; l'umanitá avrá pur sempre nel timore, nell'amore, nella speranza, il suggello della sua nobiltá, della sua bellezza.

Ma se questa lontananza dalla vita è stata la barriera che gli ha impedito di raggiungere il suo scopo, essa lo ha tuttavia tenuto in una calma, che gli ha serbato la serenitá dello spirito ne' momenti piú difficili, durante le sue ardue esplorazioni ne' campi ancora ignoti della natura; questo distacco dalla vita ha innalzato un muro fra l'anima sua e la folla, impedendogli di prender parte alla grande lotta pel trionfo del Vero, ma in pari tempo escludendolo dal vano tumulto e dal cozzo delle passioni.

> Io sto per morire, Festo,
> Ed ora che rapidamente si calma la tempesta della vita,
> Io per la prima volta m'accorgo quanto grande è stato il turbine;
> Io ero tranquillo allora, io che ora sono assalito da vertigini; —
> ... L'uragano è finito,
> Ed il buon battello avanza veloce sotto il cielo che si rischiara (2).

Tuttavia all'appressarsi della morte sorge in lui un acerbo rimpianto di non poter riparare alla sua colpa, un desiderio angoscioso di ricominciare la vita, di riacquistare il bene perduto, di elevare un nuovo edifizio, eterno, raggiante di gloria ed utile

---

(1) Pag. 97.
(2) Pag. 91. — Cfr. FREY. *Über die Dramen R. Brownings*. Wintherthur. 1893

al suo simile, sulla sua ruina interiore. Vi è alcunché dell'angoscia di Faust in questo vano rimpianto ed in questa sete di conoscenza e di bontá.

Meglio piangere.
La mia giovinezza e le sue ardite speranze, tutte morte, e cangiate
In lagrime ardenti! O fossi certo di trovare
Alcun sorprendente segreto in lor vece! — un elisire
Di tal forza da ridonare alla vecchiezza il roseo colore della gioventú,
[o da produrre
Oro, o da imprigionare raggi di luna finché si cangino
In colonne d'opale! [p. 41].

Serenamente egli posa il piede sulla soglia dell'al di lá, sentendo nascere nel suo spirito mille vaghe percezioni che preludono al «nuovo modo di essere» che l'attende; questa preparazione occulta e profonda è compito della Morte;

mentre io parlo,
Minuto per minuto, Essa mi riempie
Di forza,...

Egli attende le potenze che hanno colmato d'armonie sovrumane l'anima di Aprile, «come esse colmano una stella di luce»; la natura immortale dell'uomo si fa piú distinta al suo sguardo che s'affina.

E per l'ultima volta egli contempla in un'estatica visione la grandezza e la bellezza, e la gioia divina del Creato, ma pervase da una vita immensa, ma illuminate da una luce nuova, la luce dell'Amore, che trasfigura le solitudini de' mari, i vulcani fiammei, i lucidi metalli, le piante, i fiori.

Il fuoco centrale palpita sotto la terra,
E la terra si muta come un volto;
Il metallo fuso erompe fra la rocce,
S'insinua nel cuore della pietra, si stende, lucido, in meandri,
Per le occulte miniere, chiazza gli sterili letti de' fiumi,
Si sgretola in fine sabbia su cui si crogiolano i raggi del sole; —
Iddio in ciò esulta! Le onde del mare incollerito si orlano
Di spuma, bianca come il labbro che l'Odio si morde,
Quando, nella desolata solitudine, strani gruppi
Di giovani vulcani emergono, come Ciclopi,
Guardando fissamente, tutti assieme, co' loro occhi fiammeggianti; —
Iddio gode del loro rozzo orgoglio!

Poi tutto è tranquillo: la terra è come una zolla all'inverno,
Ma il vento della primavera, come una danzante cantatrice di sal-
Sul suo petto, a destarla; una verzura rada [mi, passa
S'ingemma teneramente sull'aspre prode, fra
L'inaridite radici degli alberi e le screpolature del gelo,
Simile ad un sorriso che si sforza di apparire su di una faccia
[grinzuta;
L'erba diviene lucente, i rami si fan turgidi di fiori,
Simili a crisalidi impazienti di uscire;... l'allodola
Si libra sempre piú in alto, rabbrividendo di gioia;
Lontano, l'oceano dorme; i bianchi gabbiani pescatori
Svolazzano dove la spiaggia è purpurea delle tribú
Di annidate patelle;... Iddio rinnova
La sua estasi antica! [pp. 94-95].

La figura di Aprile, un simbolo dell'amore verso la Bellezza della Vita, raggiante figura di sognatore e di poeta, serve di contrasto alla personalitá triste e pensosa del protagonista, ed in alcun modo la compie, la completa, facendo si che le sue aspirazioni vengano a formare l'estremo desiderio di Paracelso, quando, avendo raggiunto la pienezza del suo svolgimento intellettuale, egli nota che il suo genio manca tuttavia di quelle qualitá efficaci ed essenziali, che risplendevano nell'anima ardente dell'amico perduto. Le frasi sconnesse di Paracelso nel delirio, che precede la morte, sono un ricordo di Aprile, e le sue estreme parole chiamano colui che rivelò un nuovo entusiasmo al suo spirito, inaridito dalle astrazioni della scienza (1).

Aprile è l'artista ideale che vorrebbe creare accanto all'universo un altro universo, trasfigurando le cose tutte nel fuoco del suo genio, foggiandole e componendole in un tutto armonico, unicamente per mezzo dell'arte. Ad effettuare questa titanica impresa egli non impiegherebbe solo una forma d'arte; tutte anzi le richiede l'opera sua; e dapprima la Scultura dovrebbe servirgli a

(1) Festo. Dov'è dunque
Aprile? Non ha egli cantato dolcemente
Le melodie ch'io ho udito tutta la notte? Non potevo
Appressarmi a lui a causa di una mano gelida sul mio petto,
Ma riuscii a distinguere la sua musica abbastanza bene,...
[p. 9[illegible]

V. pure p. 98. *Let men regard me*....

riprodurre le forme delle sue creature, ma esprimendo piuttosto la passione dello spirito riflessa nelle fattezze esteriori, anziché la bellezza corporea.

> Nessun antico cacciatore, elevato
> Fra gli dèi per la sua fama, nessuna ninfa
> Creduta la blanda anima di un albero della selva,
> Nessun spirito di una stella del crepuscolo, spirito dallo splendor [di zaffiro,
> Sarebbe per me troppo difficile da scolpire;...
> Ogni passione nata dall'uomo, concepita dall'uomo,
> Io vorrei esprimere, e vorrei rivestirla dell'adatta forma,
> Ovvero unirla ad altre che lottano in una sola figura,
> O mostrarla repressa da una forma sgraziata.

Quindi egli vorrebbe dare ad ognuna di queste creazioni un mondo proprio, una sfera di splendore confacente al carattere di ciascuna; e per questo si rivolgerebbe alla Pittura, onde colorire lo sfondo radioso di templi, di foreste, di piazze brulicanti di vita, su cui dovrebbe risaltare nel suo atteggiamento appassionato ogni marmorea figura.

> Quindi io creo un mondo per queste mie forme,
> Un mondo adatto a sostenere la loro bellezza e la loro forza!
> Ed io cercherei di dipingere
> Boschi, vallate, rocce, e pianure, burroni, sabbie, deserti,
> Laghi, che, quando il mattino spunta sul loro tremulo letto,
> Avvampano come un favoloso drago che vola attorno al sole,...
> Labirinti di bronzo, palazzi, piramidi e cripte,
> Terme, gallerie, cortili, templi e terrazzi,
> Mercati, teatri e scali — tutti pieni d'uomini!
> Uomini ovunque!

Coll'Arte della Parola egli esprimerebbe la speranza, il terrore, gli affetti immortali, gli odii, le mille veementi passioni che commovono le sue creature.

> Io vorrei gittar via matita e scalpello,
> E vorrei parlare: nessun pensiero che mai surse ad eccitare
> Un cuore umano dovrebbe rimanere inespresso; nessuna passione,
> Nessun'emozione soave, dal tumulto
> In uno spirito nutrito di desideri come il mio,
> All'ultimo conforto, che chiude le palpebre stanche
> Di chi dorme per ingannare l'afoso meriggio...

E per ultimo colla Musica egli esprimerebbe quelle sfumature di sensibilitá e di pensiero che sono oltre il potere della parola, ed unirebbe, coll'accordo sapiente de' suoni, in un'armonia perfetta le varie melodie, che s'innalzano da queste anime ebbre di vita, e si librano nella smagliante atmosfera del suo universo [1].

> Infine, avendo cosí rivelato tutto quanto io potrei amare,
> Ed avendo ricevuto tutto l'amore ch'io diedi a queste cose,
> Vorrei morire; conservando cosí in me, durante la mia carriera,
> Iddio, pienamente, come io era interamente negli uomini;
> Ed Egli esaudirebbe questa mia preghiera — « Io sono passato per
> Ogni bellezza della vita; fa alcunché di piú per me,
> Se non per gli uomini; — oppure sollevami a Te,
> Eterno, infinito Amore! » [p. 47].

Tuttavia, come Paracelso, Aprile cadde in un errore irreparabile, e tutto questo suo sogno si ridusse, anziché in una splendida realtá, in una tragica ruina. Troppe immagini si affollavano nella sua mente, tumultuose e possenti, perché egli avesse tempo di rendersi padrone dell'arte di riprodurle, della tecnica per esprimerle; il suo insuccesso dipende da che egli non seppe scegliere una di queste infinite forme, rinunziando momentaneamente alle altre, che pur urgevano alla soglia della sua fantasia, avide di essere rese eterne dall'arte, di esprimere la loro magnifica spiritualitá. Tutte possedevano una suprema bellezza: ma il loro numero era troppo grande, il sogno del poeta troppo vasto per essere tradotto nella realtá; il Sogno quindi predominò sulla Vita, paralizzò l'attivitá dell'artista; l'incertezza arrestò la sua mano, la contemplazione della visione meravigliosa assorbí le sue ore. Invano la fama lo attrasse, inducendolo a concentrare su di un singolo argomento il suo genio, invano la vita lo chiamò a donare ai mortali una parte almeno della sua estasi sovrumana; l'egoismo vinse; che importava la gloria, quando il sogno era cosí

---

(1) ... onde rendere tutto compiuto e perfetto,
Pure come una bruma luminosa collega stella a stella,
Empierei ogni lacuna con musica, che spiri
Misteriose nozioni dell'anima, in nessuna guisa
Definibili tranne che con strane melodie.
[pp. 46-47].

bello? Quindi il suo errore è simile a quello di Paracelso nell'essenza, diverso nella modalitá; il poeta non agí per eccessivo amore al suo sogno, il pensatore per un'esclusiva passione per la scienza; il soverchio amore della loro personalitá li tenne disgiunti dagli uomini; essi non seppero vincere la tentazione dell'orgoglio e dell'egoismo, e la scienza fu sterile e vana, e la visione rimase sogno, e la loro esistenza non lasciò traccia nell'umanitá. Non ancora consapevole del dramma che si svolge nell'anima dello scienziato, Aprile lo interroga ansioso:

Come sfuggisti tu alla ruina in cui io sono incorso?
Non misurasti tu, — preparando le tue forze a questo tentativo, —
L'estensione della tua mente, come di alcuna vasta sala,
Sfolgorante di figure, che riempivano di luce la sua lunghezza,
Figure adunate colá a dominarti, non ad obbedire, —
Figure che non attenderanno i tuoi cenni, non sorgeranno
Ad una ad una, neppure quando il tuo occhio esperto e la tua mano
Potranno ritrarre bene la loro leggiadria, — ma s'accalcheranno
Attorno a te, per sempre, splendide innanzi alla tua disperazione? (1)

Nessuna traccia rimarrá d'Aprile sul cammino dell'umanitá, quale Paracelso lo intravede nel suo ultimo sguardo alla vita; gli uomini non godranno mai della luce che risplendette nel suo cuore, il pensiero non sará modificato dalla sua impronta geniale; anche l'idea piú umile che sarebbe stata abbellita dalla sua mente, — poiché, dice il giovine sognatore,

La creta, una volta gittata nella ricca miniera della mia anima
Dovrebbe ritornar su tutta incrostata di gemme, —

non sará resa utile all'uomo.

(1) Pag. 48. — V. p. sg.:

Quando anni ed anni
Erano trascorsi, e tuttavia il loro amore ti possedeva interamente, —
Quando alcun murmure dall'esterno ti faceva trasalire, alcun sussurro
Di oscuri mortali, avidi di un raggio
Della tua ricchezza di luce cosí ammassata, —
Non ti sforzasti mai, pure allora, di rompere quegli incanti,
E di provare che tu potevi compire
La tua prima missione, a cui da lungo avevi rinunziato,
Ed, a quel fine, scegliere, ancora una volta, una sola immagine?

La figura di Michal è vivacemente evocata, in tratti delicati, sebbene essa appaia profilata sullo sfondo:

> And yet her calm, sweet countenance,
> Though saintly, was not sad; for she would sing
> Alone... [p. 51].

In *Paracelsus* il Browning tentò, secondo le sue stesse parole nell'*Advertisement*, di « capovolgere il metodo usualmente adottato da scrittori, il cui scopo è di rappresentare ogni fenomeno dell'intelligenza o delle passioni per mezzo delle operazioni delle persone e degli avvenimenti »; egli aggiunge che « invece di ricorrere ad un'azione esteriore di incidenti per creare e svolgere la crisi che intendeva produrre, egli aveva tentato di mostrare alcunché minutamente lo stato psicologico nel suo crescere e nel suo progredire, ed aveva lasciato l'azione, da cui esso è modificato e determinato, generalmente visibile solo ne' suoi effetti, e sempre subordinata, se pure non esclusa interamente ». Architettata nelle sue linee principali l'idea essenziale del dramma, accingendosi all'ornamentazione della forma, il Browning si trovò dinanzi la difficoltá di innovare il suo stile, il suo linguaggio, le sue immagini, in un campo artistico giá oltremodo sfruttato e nel quale egli aveva formidabili predecessori, i Tragici cioè del periodo di Elisabetta e di Giacomo I. Inoltre i poeti che immediatamente lo precedevano avevano tale artistico vigore da influire facilmente pure su tempre fortemente originali; la gravitá sobria e intensamente patetica dell'Wordsworth, lo splendore di sogno del Coleridge e dello Shelley, la ricchezza armoniosa del Keats, potevano modificare, quasi a sua insaputa, il carattere della sua espressione; d'altra parte lo impediva di abbandonarsi a queste influenze la sua istintiva tendenza verso un'arte altamente individuale. Ingegno naturalmente propenso ad una colorazione ardente, ad un gemmeo sfarzo di tinte luminose, rese piú vivaci da delicate ombre trasparenti, il Browning trovava questa via giá percorsa dallo Shelley, mentre la sua tendenza ad una notazione minuta, accurata, squisita, aveva giá avuto un insuperabile rappresentante nel poeta dell'*Excursion*. Quindi, pur serbando queste qualitá caratteristiche del suo spirito, egli le espresse con una forma nervosa, vivace, piena di felici ardimenti e di tocchi ra-

pidi ed efficaci; mente ricca e fervida, avida di sottigliezze di pensiero e di vigoria e scioltezza di stile, egli si accostò inconsapevolmente all'arte di parecchi drammaturghi e lirici dell'epoca di Shakespeare, coi quali aveva comune l'esuberanza della fantasia, la ricchezza idiomatica, la squisita percezione degli stati d'animo nelle crisi psicologiche piú salienti.

La frase robusta del Marlowe, la delicatezza del Peele, la famigliare andatura del Massinger, si avvicendano nella sua arte, senza intaccare la sua originalitá di pensatore e di artefice; poiché il suo è spontaneo ravvicinamento per intellettuale affinitá, non per imitazione voluta. Se noi ritroviamo nella sua opera elementi che presentano alcun riflesso di altri autori, noi non possiamo però non riconoscere la schiettezza della sua ispirazione, la sua tecnica potente, la sua profonda originalitá di stile, che, se alcuna volta lo guida ad asprezze e ad oscuritá (1), è però innegabilmente uno de' fascini piú possenti dell'opera sua.

Un'impressione singolare deriva ancora da questo stile per l'usanza dello scrittore di porre a contrasto fra loro immagini delicate e rudi; sia quest'uso un sottile artifizio o uno spontaneo frutto dell'ispirazione, esso contribuisce a dare un tono grazioso e selvaggio, come di gemma non lavorata o di melodia popolare, all'espressione drammatica.

L'assioma del Keats: *Poetry must be free* (2), applicato però troppo largamente dal Browning, lo conduce ad alcuna indeterminatezza e discordanza di pensiero e d'immagine, ad una espressione or troppo concisa or prolissa, ad uno stile ineguale, che non permette di seguire con nitidezza lo svolgimento ardito ed originale dell'idea (3).

---

(1) « In diesem Drama soll aus Paracelsus ein Faust gemacht werden. Die Sprache ist oft dunkel und der Inhalt zu tief um von einer grösseren Menge leicht verstanden zu werden ». R. WÜLKER, *Geschichte der englischen Litteratur*, Leipzig und Wien, Bibliogr. Institut, 1900, p. 603.

(2) *Essay on Kean* (II, p. 235) in *Poet. Works*, ed. by H. BUXTON-FORMAN, ed. cit.

(3) V. ad es:

> If lower mountains *light their snowy phares*
> At thine effulgence... [p. 89].

«...gesuchte Knappheit im Ausdruck und daneben nichtendende Geschwätzigkeit ». E. ENGEL, *Geschichte der eng. Litteratur*. Leipzig. 1906, p. 371.

In questa originalitá consiste gran parte della sua vigoria come artefice della forma; la sua notazione è vivace, rapida talora, talvolta diffusa ne' particolari, quasi sempre potente ed espressiva, con una nervositá di tocco che ricorda i geniali abbozzi, sí ardenti di vita, del Meredith.

Egli appartiene a quella nobile stirpe di artisti « to whom the verbiage is an imperfect conductor of thoughts too fiery and too irreconciliable for balanced speech, and in whom the craving to pour forth redundant ideas, half molten in the lava turmoil, is not to be resisted » (1). « Vi sono stati scultori di tal fatta, — continua il Gosse, — Michelangelo e Rodin, che a stento possono essere compresi nella stessa famiglia de' loro compagni d'arte, da Prassitele a Chapu. Ma l'arte della scultura tutti li comprende, come la poesia è lieta di annoverare fra i suoi capolavori non solo i *Lotos-eaters*, ma anche *Sordello* ».

G. R. Elliot osserva come parecchi modi di dire proprii dell'epoca di Elisabetta e rintracciabili nell'opera dello Shakespeare si siano infiltrati nel linguaggio vigoroso ed immaginativo del Browning; né fa meraviglia ch'egli si sentisse portato verso gli scrittori di quel secolo, che avevano con lui comune l'intellettuale fervore, l'abbondanza delle immagini, la ricchezza e la varietá dell'eloquio.

E questa tendenza lo riaccosta, in alcun particolare dell'opera sua, allo Shelley, sia nel suo elevarsi alla contemplazione degli astri magnifici rotanti nel luminoso etere, sia in quelle pitture di romantici paesaggi, di rupi e di tempeste, di solitudini glaciali e di selve fiorenti, che l'autore di *Alastor* ha sí frequentemente evocate (2). Wordsworth, Coleridge, Keats, Byron (3), eser-

(1) R. Garnett and E. Gosse, *A History of English Lit.* London, Heinemann, 1903, vol. IV, p. 306. — Cfr. G. R. Elliott, *Shakespeare's Significance for Browning; Anglia*, XX, I, p. 120; v. anche p. 92: « Mrs. Orr says Browning had « a loving, lifelong familiarity with the Elizabethan school » [p. 33. *Handbook*].

(2) « Come fra un'abbagliante stella, troppo ardente per serbare esseri in vita, | E l'oscura sfera che vaga sugli orli dell'abisso, | immersa in gelida notte, | potrebbe esistere un temperato ed equidistante mondo ». Cfr. *Prometheus Unbound*, Act IV, vv. 266-265. (*Shelley's Poet. Works*, ed. by T. Hutchinson. Oxford University Press, 1908).

(3) V. per la sua ammirazione verso l'autore del *Prelude*, la sua lettera al Grosart (24 febbraio 1875): « Non v'è alcuna sorta di obbiezione al mio affermare, o piuttosto

citarono successivamente alcuna influenza sull'autore di *Sordello*; ma il suo spirito assimilò questi varii metodi estetici, e riesce difficile l'estricare dall'opera sua le pallide reminiscenze de' suoi studi giovanili. Coll'Wordsworth egli ha comune la delicata percezione dei minuti particolari della scena, dell'erbe, degli insetti bruni o dorati; l'atteggiamento vivace, nel quale egli disegna le piú minute creature de' boschi e delle acque, se manca della raffinata sensibilitá e della squisitezza di tocco dell'autore del *Prelude*, ci dimostra tuttavia un'evidenza di rappresentazione ed una rapiditá di esecuzione che ci lasciano comprendere come intenso fosse il suo sentimento della vita della natura, della bellezza degli aspetti campestri o marini, sia nelle loro linee generali come nelle piú sottili fattezze. L'aggettivo, scelto con rara accortezza, definisce il soggetto ch'egli dipinge con la vivacitá od il garbo di Hokusai, cogliendo gli esseri alati dei campi, gli animaletti delle acque, nelle loro movenze caratteristiche, tratteggiandoli con un rapido, sintetico tocco (1). Nella fitta siepe, nel muro di verzura, « brulicano i *veloci ragni* »:

---

confessare, che io ho presunto, nella mia giovinezza, usare la grande e veneranda personalitá di W. come una specie di modello per un pittore, uno da cui questa o quell'altra particolare fattezza poteva essere scelta ed utilizzata. [*Anglia*, XI, p. 505]

Pel Coleridge v. a p. 81:

...last
I sicken on a dead gulf streaked with light
From its own putrefying depths alone.

Ed *Ancient Mariner*, parte II:

The very deep did rot...
About, about, in reel and rout,
The death-fires danced at night.
The water, like a witch's oils,
Burnt green, and blue and white.

Ricordano la tumultuosa espressione byroniana, per lo slancio lirico e per l'emozione vivamente espressa, i versi:

Let me weep
My youth and its brave hopes, all dead and gone,
In tears which burn! [p. 41].

(1) La pittura degli animali è sempre fedele e minuta:

Where the shrew-mouse with pale throat [p. 90];

il coniglio si spaurisce della sua ombra, il daino del frusciante ramo. Egli inoltre attribuisce loro una sensibilitá particolare, introducendoli cosí nel mondo delle leggende: « as turns | A water snake when fairies cross his sleep » (Come si volge un serpe quando le fate passano attraverso il suo sonno).

...One old populous green wall
Tenanted by the ever busy flies,
Grey crickets and shy lizards and quick spiders [p. 23]

L'influenza dello Shakespeare venne riconosciuta dall'Elliot in alcune caratteristiche del *Paracelso*: « Il Browning edifica il suo dramma su poche, vaste e semplici linee, linee che appaiono sino ad un certo punto simili ai tratti essenziali di tre degli eroi dello Shakespeare » [1]; questi personaggi del grande tragico sono Amleto, Bruto, e Riccardo III, e la costruzione del lavoro del Browning offre analogia con l'Amleto in quanto che la crisi del III Atto « non consiste in uno sforzo supremo del protagonista, ma nella rovina del suo disegno ». Come ad Amleto, un dovere difficile, un grave cómpito incombe a Paracelso, che, « in urto contro un mondo ch'egli disprezza, quasi perde la ragione, e riesce nella sua impresa soltanto colla morte ».

Nella stessa sua ultima concezione della natura, in cui egli nota la novella significazione che l'anima ha dato alle cose, effondendo il suo spirito vitale fra gli esseri inanimati, umanizzandoli, si rivela una delle caratteristiche piú importanti dello stile del Browning e del suo modo di rappresentare la realtá; poiché ciò che essenzialmente distingue la sua forma è appunto quella vita interiore effusa sulla natura, che diventa partecipe del pensiero umano, quell'intima corrispondenza, strana ed impreveduta, fra l'immagine ed il sentimento, per cui il paesaggio silenzioso, insensibile, morto, si accende d'una intensa vita propria; l'anima si riflette sul mondo esteriore, e lo modifica e lo vivifica col raggio della sua fiamma intellettuale. Tutto vive, esulta, soffre; un senso d'umanitá dona alle cose le lagrime ed il sorriso di creature immortali. Il paesaggio non è piú solamente la scena del dramma; ma noi vediamo invece un dramma svolgersi nelle sue stesse forme, lo vediamo pensoso e fantastico e triste come l'anima che lo con-

(1) *Op. cit.*, in *Anglia*, XX, p. 119. L'A. confronta la fine dello scienziato con quella di Riccardo III: Paracelso, come Riccardo, paga il fio del suo egoismo: innanzi morte ha paurose visioni: « Qui stanno i miei rivali, Latini, Arabi, Greci, congiunti nelle loro funebri apparenze contro di me. Tutto questo è un sogno; non piú! » Ed in *Riccardo III* (Act. V, 3): « Ma dolcemente, io non feci che sognare. Mi parve che le anime di quelli che io feci uccidere, venissero alla mia tenda ».

templa; i pini, come saggi vegliardi, « si adunano a discutere un segreto, quando il sole scende dietro i loro tronchi, infocati come grate d'inferno; il calice incomparabile della ninfea è un'urna, che alcuna naiade, nuotando, regge alta sul capo; il mattino s'accinge ad un'impresa avventurosa; — una calma profonda langue nella sera». Il suo stile immaginoso si compiace naturalmente dell'allegoria, sotto il cui velo oscuro, ricamato di sontuosi arabeschi in cui il filo del pensiero si intesse in bizzarre figurazioni, l'idea traluce piú viva e piú misteriosa. Di una selvaggia bellezza è l'allegoria colla quale Paracelso rappresenta a Festo il cammino della sua vita, simile ad un viaggio ardimentoso su oceani ignoti, un viaggio guidato da un ingegno sagace, animato dalla sete di apprendere, confortato dall'ardore della scienza, dalla gioia del conoscere. La sua anima primitiva, non corrotta dalla societá frivola o malvagia, volle apportare all'umanitá il tesoro adunato nelle indagini solitarie, e, come idoli di una bellezza sovrumana, le idee nuove ch'essa aveva creato cercando novelli ideali; gioconda era la sua vita, e piena di speranza, perduta nella contemplazione dei simboli sovrani ch'essa aveva foggiato per dare agli uomini, nell'adorazione delle mistiche immagini, degli emblemi delle veritá occulte ch'egli voleva donare alla vita, delle veritá il cui splendore egli solo conosceva e di cui s'inebbriava. Venne alfine il momento, vagheggiato sí a lungo, del dono; l'anima esitò, presaga della delusione; ma ardua era stata la fatica, ardente era la speranza di gloria, ed essa offerse le meravigliose idee novelle agli uomini; l'incomprensione le accolse; sterile fu il terreno su cui esse furono sparse. Altri spiriti sono avidi di questo dono, ed urgono il genio dubitoso a dare ad essi, piú grandi, piú aperti al vero, le sue scoperte eccelse; ma l'anima è stanca; l'opera del pensatore è ormai compiuta in tal guisa, né piú gli basta il cuore di proseguire l'incerto cammino; egli rimane fedele al suo primo errore; ad anime aride e basse egli ha confidato il suo tesoro; resterá chiuso in esse, e sará vano [1].

---

(1) Sul mare andavano le nostre galee,
In ardita schiera, con prore che fendevano l'onde
Con vento propizio,..

II

Lo spirito del Browning, durante la concezione del discorso poetico, era attirato dalle immagini ideali che sbocciavano numerose e vivide nella sua fantasia, ma serbava pure una tendenza a riguardare con entusiasmo la realtá ed a riprodurla fedelmente; quindi risulta la varietá della sua arte e quel suo fluttuare caratteristico tra il vero ed il sogno. Se ci facciamo ad osservare la composizione di un suo lavoro abbastanza vasto da permettergli

---

..Ciascuna nave era rude all'aspetto,
Rozza e nuda all'esterno,
Ma ciascuna aveva un padiglione magnifico,
I cui pali di cedro, in ordine fragrante,
Tenean lontani i fiocchi della danzante schiuma;
Ed ai piedi dell'albero una tenda cadeva
In pieghe di fine porpora,
Affinché né il meriggio, né la luce degli astri,
Né il freddo lume della luna che rende dementi,
Potessero penetrare nella regale dimora.
Quando spuntava l'alba, contenti e giocondi,
Noi alzavamo la vela e vogavamo;
Ma quando il vento notturno spirava come un alito,
Per la gioia di un altro giorno ancora di viaggio,
Noi cantavamo insieme sul vasto oceano,
Come uomini tranquilli su di una pacifica sponda,..
Ed in un sonno, calmo come la morte,
Noi, gli stranieri venuti da lontano,
Giacevamo distesi, — ciascun equipaggio stanco
In giro attorno alla sua tenda meravigliosa,
Onde traluceva un dolce bagliore, onde usciva increspandosi,
[un ricco profumo,
Onde, colla luce e coll'aroma, s'effondevano pure suoni melodiosi.
. . . . . .
Un mattino la terra apparve! — una macchia
Foscamente tremula fra cielo e mare; —
« Evitatela » gridò il nostro pilota, « rattenete
Ogni clamore di gioia, frenate l'occhio avido! »
Ma l'ondeggiante mare era stato tenebroso dietro a noi
Per molte notti e molti giorni,
E la terra, sebbene solo una roccia, s'appressava;
Cosi noi spezzammo i pali di cedro e li gittammo via.
Lasciammo sbattere al vento la purpurea tenda,
Ed ecco, una lucente statua si ergeva su ogni ponte!

ogni sfumatura del pensiero fondamentale, ad esempio del *Sordello* o di *Pippa Passes*, noi notiamo immediatamente il risaltare delle immagini sulla trama dell'idea; esse spiccano nitidamente, sinistre o gioconde, secondo la luce spirituale che il poeta proietta su di esse; e tuttavia esse non sono staccate, isolate, sparse a casaccio nello svolgimento del poema; al contrario, il Browning cerca di fonderle in un tutto armonico ed organico, ciascuna di esse gettando un riflesso sulle vicine figurazioni, di modo che dalla loro variopinta folla s'irradia un unico, profondo splendore. Come

---

Noi tutti innalzammo un grido,
E dirigemmo il corso dritto nel porto,
Con pompa e glorioso peana.

Cento figure di lucida pietra!
Durante l'intero giorno noi fabbricammo un altare per ciascuna, —
Un altare di pietra per ognuna di esse; —
Né sostammo, finché, nel sole occiduo
Noi sedemmo insieme sul lido
A cantare, perché il nostro cómpito era finito.
Quand'ecco, quali alte voci, quali allegre canzoni!...
Qual zattera viene carica di una turba
Di gentili isolani?
« Le isole sono appunto vicine », essi gridavano;...
« Le porte de' nostri templi sono spalancate,
I nostri boschetti d'ulivi serbano un'ombra folta
Per le lucide forme che voi recate »...
Oh, allora noi ci destammo con subito trasalire
Dal nostro sogno profondo; noi conoscemmo, troppo tardi!
Come sterile, come desolata era la roccia
Su cui noi avevamo gittato il nostro carico prezioso;
Tuttavia noi gridammo — « Partite!
I nostri doni, una volta dati, devono rimanere qui;
Il nostro cómpito è finito; noi non abbiamo cuore
Di guastare l'opera nostra, sebbene vana ».

Festo. In veritá?
Par. No, attendi; tutto questo in tracce appena visibili
Può ancora esser letto su quello scoglio deserto,
Sopra ruvidi sassi, sparsi qua e lá, ma un tempo
Disposti in un cumulo; ed a tutto questo fa seguito — nota quanto fa [seguito —
« Questa è la triste canzone degli uomini che orgogliosamente rimasero fedeli
Al loro primo errore, ed avvizzirono nel loro orgoglio! »

[pp. 78-79].

un pittore impressionista ricava un vivo effetto luminoso da grandi chiazze di vibranti colori poste ad una certa distanza le une dalle altre, così il poeta trae da queste immagini, acconciamente disposte nel contesto del suo lavoro, quel fulgore che distingue e caratterizza il suo stile. Un tratto del poemetto drammatico summenzionato, la scena in cui Luigi, parlando alla madre del sacrifizio a cui si prepara onde dare la libertà alla sua terra nativa, descrive la bellezza de' cieli, può offrire un'idea adeguata dell'effetto che il Browning ricava da queste immagini adunate.

« Io posso dare notizia della terra a tutti i morti che me ne chiedano », dice stoicamente il giovane eroe; « posso descrivere i tramonti dell'anno scorso, e le grandi stelle, che avevano il diritto di apparire le prime, e così veder rifluire l'onda cremisi che porta via il sole, — e quelle lune falcate, con orli frastagliati ed ardenti, che si facevan vivide di un intenso fuoco, e stavano laggiù, all'orizzonte, impazienti dell'azzurro, — e quel giorno di marzo, quando un doppio arcobaleno pose fine al temporale, — e le tepide notti di maggio, e quelle estive, rischiarate da un giallo chiaror di luna; — tutto ciò è passato, ma io lo serbo nella mia memoria » [1].

Ora qui spiccatamente risalta quella fusione dell'ideale e del reale di cui dicemmo; le *grandi stelle* che prime si affacciano ne' cieli al morir del giorno, le lune falcate con orli *frastagliati*, il *doppio* arcobaleno, il *giallo* lume della luna estiva, sono tocchi derivati da un'attenta e fedele osservazione del vero; ma vediamo ora come il Browning introduca le sue figurazioni fantastiche, modificando l'aspetto dei vari quadri, e tutto animando di una vita

---

1) *Pippa Passes*, III.

I can give news of earth to all the dead
Who ask me: last year's sunsets, and great stars
That had a right to come first and see ebb
The crimson wave that drifts the sun away, —
Those crescent moons with notched and burning rims
That strengthened into sharp fire, and there stood,
Impatient of the azure, — and that day
In March, a double rainbow stopped the storm, —
May's warm, slow, yellow moonlit summer nights, —
Gone are they, but I have them in my soul!

possente. Le grandi stelle acquistano una parvenza regale; come regine de' cieli *esse avevano il diritto di apparir le prime*; lo splendore cremisi del tramonto, nel suo lento diminuire, diviene un'onda che, nel rifluire, trae con sé nel profondo, come una radiante gemma, il sole; le lune falcate sembrano attendere con ansia di salire il trono notturno; *impazienti dell'azzurro*, esse bramano ascendere nel loro cerulo dominio e regnare sull'ombra; l'arcobaleno non compare come una scena finale dell'uragano, ma come un gesto imperioso che discaccia la tempesta.

Per esprimere questa fusione della fantasia con la realtá, per far procedere di pari passo lo svolgimento dell'idea e le immagini da essa suscitate, l'artista abbisognava di uno stile singolarmente raffinato, duttile, vigoroso; ed il Browning si foggiò un linguaggio poetico, una forma tutta particolare, che, atteggiandosi alle fluttuazioni del pensiero, gli permettesse di raffigurare fedelmente ed efficacemente il suo mondo poetico; egli ottenne cosí una maniera propria, che se talora può sembrare intricata e tormentosa nella sua rapida mutevolezza, concede tuttavia al poeta di rappresentare sinteticamente un vasto paesaggio e di delineare minuti particolari nello stesso periodo, con la stessa straordinaria vividezza d'impressione. Cosí, ad esempio, in *Sordello*:

« Il mattino emerse sulla terra e tutto risvegliò: dallo stendardo di vapori del vulcano, da issarsi, nero, sulla distesa del mare, alle seriche spighe d'orzo della bassa, umida valletta, guaste dalla pioggia, chinate a terra »(1).

I pregi, — la veracitá e l'evidenza, — ed il difetto essenziale, — il carattere saltuario, ineguale del suo stile, — derivano da questa sua estrema fedeltá allo svolgimento del suo pensiero, alla corrente capricciosa dell'ispirazione. Ma una volta foggiato questo modo di espressione, — e giá in *Pauline* esso si manifesta con le sue

---

(1) Broke... morning o'er the earth and all it woke,
From the volcano's vapour-flag to hoist
Black o'er the spread of sea, to the low, moist
Dale's silken barley-spikes sullied with rain,
Swayed earthwards,..

[*Libro V*].

caratteristiche essenziali [1], — il Browning lo adoperò in tutte le varie sue applicazioni, nella lirica e nella drammatica, nella descrizione e nell'analisi psicologica, arditamente; e mentre il desiderio di mantenere sempre lo stesso tono elegante e perfettamente armonico conferiva una certa monotonia alle pagine di scrittori così raffinati come Tennyson e Macaulay, questa vivacità ed esuberanza di immagini, or sublimi or quasi pedestri, questi sbalzi repentini dell'espressione, contribuivano ad aumentare il fascino delle opere di artefici violenti ed avventurosi, quali Browning e Carlyle. L'impressione d'ineguaglianza, che parrebbe dover necessariamente risultare da una simile forma, viene attenuata da quella sensazione propria di ogni scritto veramente elevato per cui noi sentiamo che, qualunque sia la scena descritta o il sentimento trattato o la frase adottata, noi respiriamo sempre la stessa atmosfera spirituale, sentiamo sempre di essere in un mondo ideale eminentemente estetico.

Il Browning non è ansioso di scrutare l'intimo significato della natura; essa forma per lui un insieme di bellezza suprema, e come tale essa è un simbolo, o piuttosto una riunione di simboli adatti

---

(1) V. ad es. la descrizione dell'angolo romito nella foresta, che offre tutti i caratteri della tecnica del Browning:

...see this our new retreat
Walled in with a sloped mound of matted sbrubs,
Dark, tangled, old and green, — still sloping down
To a small pool whose waters lie asleep
Amid the trailing boughs turned water-plants
And tall trees over-arch to keep us in,
Breaking the sunbeams into emerald shafts,
And in the dreamy water one small group
Of two or three strange trees are got together,
Wondering at all around, — as strange beasts herd
Together far from their own land.

'Guarda questo nostro novello recesso, circondato e chiuso da un pendio d'intrecciati arbusti, oscuri, intricati, antichi e verdi, — da un pendio che scende ad un piccolo stagno, le cui acque dormono fra i rami, che, sommersi, diventano piante palustri, e fra alti alberi che s'inarcano su di noi, foggiando i raggi di sole in colonne di smeraldo; e nell'acqua che par che sogni due o tre alberi esotici si sono stretti assieme in un piccolo gruppo, e sembrano meravigliarsi di quanto li circonda, — come animali forestieri s'adunano insieme quando si trovano lontani dalla loro contrada nativa.

ad esprimere il suo pensiero con meravigliosa efficacia e con insuperabile splendore. Egli usa adunque il paesaggio per esprimere i diversi stati psicologici ch'ei viene analizzando, per accentuare le sfumature sottili del complesso svolgimento delle idee e dei sentimenti che viene esponendo; egli dipinge, per cosí dire, i muri, su ambo i lati del suo spirituale cammino, con risplendenti affreschi, che ci rappresentano il mondo idealizzato dalla fantasia del personaggio ch'ei ci descrive. Lo stato d'animo di Sordello, tutto commosso da vaghi presentimenti, da un'onda di intensa poesia al suo inoltrarsi nella campagna solitaria, ci viene rispecchiato nel paesaggio che il Browning dipinge nel Libro secondo:

« Quindi vasta si aperse innanzi a lui la grande palude, tutta screziata di lampeggianti pozze, splendente, effondendo densi vapori, tutta viva. Qual divina visione tremolava nelle lontane brume di un color d'iride, o balenava attraverso il volo di aironi? »[1].

Poiché generalmente il Browning analizza situazioni drammatiche in cui gli spiriti sono violentemente agitati, ed atti quindi a dare un'apparenza umana agli esseri che li circondano, le prosopopee abbondano nel suo discorso, ora di un carattere fantastico ora di una leggiadria naturale, come se il paesaggio stesso come persona viva si offrisse al nostro sguardo. Di un carattere altamente immaginoso, animata da uno spirito di leggenda e di magia, è la figurazione delle violaciocche in *Pippa Passes* [III Episodio]: « Le avvizzite violaciocche sembrano un crocchio di folletti, con rade, candide chiome, i quali si sporgano dalla loro piú alta fortezza »; mentre l'immagine del mattino [*Sordello*, libro VI] unisce la grazia di un'allegoria quattrocentesca allo splendore di un'immagine shelleyana:

« Ecco, il mattino è ora appunto sopra un'umile collina, bruna d'erica, presso lo sfavillante Asolo, nella fredda nebbia; e corre su, su, come un roseo fanciullo ».

---

(1) Then wide
Opened the great morass, shot every side
With flashing water through and through; a-shine,
Thick steaming, all alive. Whose shape divine
Quivered i' the farthest rainbow-vapour, glanced
Athwart the flying herons?

« Guarda! il sole è sul verde muro del cortile interno del quadrato castello: e nella bruma quel fanciullo ha attraversato il fianco del colle (salvo dove alcune brevi chiazze di grigio granturco dovevano esser tralasciate), intrecciando il balsamo e l'alpestre camomilla; egli va su, su, cantando sempre vaghe parole per vincere l'allodola ». Queste personificazioni si imponevano all'artista desideroso di rendere quell'impressione che una pittura esatta e minuta del paesaggio non poteva offrirgli. « Incapable de reproduire vraiment la nature, l'artiste doit faire autre chose qu'elle, s'il ne veut pas se condamner à lui rester déplorablement inférieur [1] ». Ed è con queste figurazioni che il Browning riuscì a gareggiare colla realtá; l'animo del lettore viene continuamente sorpreso e quasi fatto trasalire dalla subitanea apparizione di queste immagini singolari, di queste particolari figure fortemente impresse della personalitá dell'artefice, che ci presenta con audacia l'idea originale che gli è balenata innanzi alla mente nel fervore dell'ispirazione, dipingendola con sicurezza e delicatezza mirabili. L'evocazione del raggio mattutino che si rifrange nell'acqua, e riverbera nella stanza i suoi tremuli riflessi, può dare un esempio di questa caratteristica maniera del Browning.

« Ah! pazzerello raggio di sole, — impigliato in un'increspatura della mia brocca! — Un lieve ondeggiare dell'acqua ti interrompe il sonno e ti frange, — ed in alto, in alto, fuggono i tuoi brillanti frammenti, rotando ora in un senso, ora in un altro, — vacillando, rotti senza speranza di poter esser di nuovo congiunti; — ed ecco, ora appunto si uniscono sul soffitto! [2] ».

Il poeta non ha riguardo alcuno in questi versi di raffigurare il raggio mattutino come un folletto, che ora rimane preso nella

---

(1) GEORGES LECHALAS, *Études esthétiques*. Paris, Alcan, 1902, p. 73.

(2) Aha, you foolhardy sunbeam — caught
With a single splash from my ewer!
One splash of water ruins you asleep,
And up, up, fleet your brilliant bits
Wheeling and counterwheeling,
Reeling, broken beyond healing, —
Now grow together on the ceiling!

Pippa Passes, Scena I.

sua danza dalla rete che gli tende l'incresparsi dell'acqua, ed ora si addormenta e riposa sulla liquida superficie, e come uno specchio magico che, infranto, si risalda per incantesimo. Egli intreccia le due figurazioni senza alcun passaggio, senza preparare lo spirito del lettore; ne deriva quindi in alcuni casi una certa asprezza d'impressione, un affaticante implicarsi d'immagini diverse che venne condannato da parecchi critici, amanti delle linee nette ed armoniche (1).

Questo difetto non è tuttavia che apparente, poiché, quando l'indole della sua forma è compresa, e la sua brevitá nell'esprimere le sottili associazioni, per mezzo di cui egli unisce le sue idee e le immagini, viene supplita dalla suggestione, ch'egli ha incluso nell'immagine stessa, il suo stile presenta un insieme armonico e perfettamente costrutto; e, se noi seguiamo fedelmente il tortuoso cammino intellettuale che egli ci indica, noi troviamo che questo sentimento di stanchezza e di nebulositá vanisce, e sentiamo che il pensiero procede rapido e tumultuoso, ma con stretta logicitá e con una corretta associazione di idee e di immagini. Nella figurazione dell'aurora, di una selvaggia bizzarria, con cui s'inizia *Pippa Passes*, l'unitá dell'immagine è tuttavia mantenuta intatta attraverso le varie sfumature del pensiero. « Sempre piú rapido il giorno ribolle alfine sull'orlo della notte; — ribolle, oro puro, all'orlo della coppa delle nubi, dove sprizzando e rattenuto esso giaceva, — poiché solo un'ora fa non un fiocco di spuma toccava l'orlo di quell'apertura laggiú, nel grigio compatto della nube, all'oriente; — ma una piccola onda s'increspò, quindi un'altra; ed emersero, — finché l'aurora tutta, che ormai non era piú possibile trattenere, sorse, s'invermigliò, si fe' d'oro, e quindi traboccò sul mondo ».

L'idea fondamentale dell'immagine, per cui la luce viene

---

(1) « Assai di frequente è noncurante, nella rapida evoluzione del suo pensiero, di essere o no seguito dall'uditore; è noto ch'egli amava « accorciare le cose insignificanti del linguaggio ». Cosicché il puro stile di Browning, la sua armonia perfetta, quand'egli è armonioso, la sua bellezza di espressione, quando egli si curva a forme classiche, la freschezza e la varietá de' suoi quadri, tutto ciò passò inosservato o non ricevette che lodi esitanti e scarse ». — E. Gosse, *History of Engl. Lit.* London, Heinemann, 1903.

paragonata nella mente del poeta ad un ardente liquido che tenta di riversarsi, fervendo, da una coppa, non rimane alterata dai particolari che l'artista viene aggiungendo. Concedendo un'ampia libertá ai movimenti del suo pensiero, lasciando la fantasia vagare liberamente come una piuma al soffio di un vento rapido ed irregolare, egli riesce ad adunare una scintillante folla di immagini e di idee, che è capace quindi di connettere e di esprimere. Talvolta in questo arabesco di idee e di figure noi scorgiamo solo vagamente il nesso che le lega; lo svolgimento del nostro pensiero non procede parallelo a quello del poeta e quindi non afferriamo l'associazione delle sue idee; ma, ripreso il filo intellettuale, sentiamo che questa relazione esiste ed è profondamente vera; sottoposta ad un'analisi accurata essa sempre si rivela nitidamente, e noi comprendiamo che essa offriva un modo splendido e vigoroso di raffigurare il pensiero. Noi ci accorgiamo quindi che le cose, che parevano solo parvenze belle e radianti, sono in realtá simboli di cui l'artefice si giova per trasfondere il suo sentimento, e che ciò che egli cerca nel paesaggio non è semplicemente un effetto pittoresco, ma piuttosto l'espressione della sua estasi innanzi al fulgore della natura, cosicché il suo mondo interiore viene a compenetrarsi coll'esteriore, l'uno derivando dall'altro nuovi elementi di poesia.

Parecchie delle immagini di questo dramma, che si adornano di un fasto barbarico, ed alcuni passaggi, che ci presentano una strana, brillante raccolta di oggetti rari e sontuosi, dánno a tutto il componimento un vago sfondo di pompa orientale; vi è alcunché di splendido insieme e di rude in questo lavoro del Browning, come se dalla fantasia eccessivamente ricca, le figurazioni piú diverse, le immagini piú disparate, quasi fiori di serra ed erbe selvagge, pietre e gemme, venissero a traboccare nel corso impetuoso della narrazione e del dialogo. La canzone di Paracelso nell'Atto IV, « *that strange song of old spices which haunts the brain like a perfume* », secondo la frase del Symons, è un punto caratteristico di questa tendenza [1].

---

(1) V. pure a p. 47.

Ma ora mi pare
D'essere un naufrago in un'isola selvaggia; come innalzarvi

Nella spontanea vigoria della frase, nell'originalitá dell'espressione risiede l'intimo valore del suo stile: ma la bellezza esteriore di questa forma consiste specialmente nella sua ricca ornamentazione, nelle immagini sontuose e strane che formano una scintillante cornice al pensiero essenziale. Esse gli giovano sia ad evocare il carattere di una figura, come nel ritratto, avvolto in una mistica luminositá, di Michal:

> and Michal's face
> Still wears that quiet and peculiar light,
> *Like the dim circlet floating round a pearl,*

sia a rappresentare in vivido scorcio un paesaggio:

> Sulle acque, nel vaporoso occidente,
> Il sole scende, quasi in una sfera d'oro,
> Dietro la cittá, che, distesa in tutta la sua lunghezza,
> Con tutte le sue cupole ed i suoi minareti,
> Si svolge, fra quello splendore, nera e ricurva,
> Come un versetto turco lungo una scimitarra (1).

Non di rado l'artista ci colpisce piuttosto colla bizzarria dell'immagine che colla sua bellezza (2); seguendo la sua tendenza

---

> Il mio palazzo? I puntelli saranno palme fronzute,
> Che confonderanno i loro frutti brillanti. Le gemme sono per l'Oriente;
> Chi vi bada? Io posso farne a meno. Scaglie di serpenti,
> Penne d'uccelli, pellicce lanugginose, e involucri di pesci,
> Devono aiutarmi;... tuttavia la mia arte
> Dimostrerá che la sua nascita fu in un clima piú gentile.
> Se io avessi dei vasi di malachite, in questo modo
> Li disporrei; dove quelle conchiglie scintillano, in alto,
> Dovrebbero pendere delle lampade, per certo; da questa parte noi [mettiamo
> I tappeti purpurei, come sono stese queste stuoie,
> Intessute solo di felci e di giunchi e di fiorenti giaggioli.

(1) Pag. 38.

(2) Vedi p. 46:

> And ocean-isles so small, the dog-fish tracking
> A dead whale, who should find them, would swim thrice
> Around them, and fare onward; —

e p. 69:

> The shrubs bestir and rouse themselves, as if
> Some snake, that weighed them down all night, let go
> His hold;...

a rendere la sensazione in una maniera nuova, efficace, adoperando l'immagine che piú gli pare adatta all'uopo, senza badare alla singolaritá dell'effetto, anzi forse ricercandola, egli viene a dimenticare l'elemento estetico indispensabile alla dizione poetica, e cade nello strano, creando un disaccordo violento col carattere generale della sua forma. Questo deriva in parte da che egli tenta di illuminare alcun lato dell'anima dei personaggi col mostrarci come variamente la scena esteriore si rifletta nel loro spirito; è, in proporzioni assai minori, lo stesso metodo ch'egli ha adottato nello schema di *The Ring and the Book*.

Egli va notando nel paesaggio quei particolari alcunché bizzarri che aggiungono colla loro delicata singolaritá un fascino novello alle sue pitture [1], dimostrando cosí ancora una volta la veritá pratica di quell'assioma estetico del Poe, per cui lo *strano* è un elemento indispensabile nella costituzione di un'elevata emozione d'arte. Nel verziere dorato dall'autunno lo colpisce non solo l'albero che scricchiola sotto il profumato carico dei frutti, ma il melo che agli ultimi tepori si screzia di un'estrema fioritura, la quale spicca singolarmente fra i copiosi, rosei pomi, congiungendo la grazia della primavera e le sue diafane corolle al fasto morente dell'ottobre.

E colla stessa accuratezza, che appar mirabile in un poeta avvezzo a rapide sintesi di un carattere dantesco, egli descrive con una folla di metafore l'aspetto del muschio « dai fili d'argento », che, osservato minutamente, sembra « ora un campo di stoppie, ora una macchia di canne, o un padule folto di giunchi che imbiancano al sole » [2]. Con altri possenti ingegni l'autore di *Bells and Pomegranates* possedeva il dono di comprendere e di esprimere le idee piú vaste, le visioni smisurate, ed i piú minuti aspetti delle cose.

---

(1) Pag. 23

That apple-tree with a rare afterbirth
Of peeping blooms sprinkled its wealth among.

(2) Each family of the silver threaded moss —
Which, look through, near, this way, and it appears
A stubble-field, or a cane-brake, a marsh
Of bulrush whitening in the sun (pp. 23-24).

Come lo Shelley ed il Keats, come il Turner, egli appare propenso ad illuminare i suoi paesaggi con tinte smeraldine, opalescenti, a considerare ogni fattezza della scena cosí radiosa come una gemma; e l'ideale natura verso cui egli tende nelle sue fantasie rassomiglia a quella valletta del Purgatorio dantesco, brillante di fiori d'oro e d'argento fino, scarlatti e candidi, che effondono dalle corolle delicate « una soavitá di mille odori ». Se il suo attaccamento alla realtá lo tiene discosto da una natura completamente immaginaria, nondimeno questa tendenza ai colori vivaci emerge nella trattazione de' particolari, quando egli nota l'azzurro scintillio di un astro fra le ombre crepuscolari, o il pallore de' raggi lunari, o un tramonto dorato (1).

Le sue sensazioni luminose sono talora da lui paragonate a sensazioni sonore, senza tuttavia che i due termini assumano quella fusione che prende il nome di « sinestesia », e che venne applicata nelle *Chansons colorées* dei moderni simbolisti. « Come una bruma luminosa », dice il Browning [p. 46], « unisce stella a stella, io vorrei riempiere tutti gli spazi vuoti con musica ». Queste vaghe luminositá egli le nota con raffinatezza tanto nelle vastitá dei cieli come nell'irradiazione che fluttua attorno ad un gioiello.

Questo effluvio di vita ch'egli sente venire a sé dalle cose tutte, questa vita del creato gli si rivela a tratti, non per minuta indagine, né per assidua meditazione, ma d'improvviso, come una visione; la sua anima *sente*, meglio che non *osservi* o *pensi*, e ne risulta per l'arte sua una strana intensitá d'emozione che può trovar alcun riscontro nella sintesi delicata di Dante:

> Tu mi fai rimembrar, dove e qual era
> Proserpina nel tempo che perdette
> La madre lei, ed ella *primavera*.
>
> [*Purg.*, XXVIII, 49-51].

---

(1) The sapphirine spirit of a twilight star (p. 46);
Or imprison moonbeams till they change
To opal shafts (p. 41);
Over the waters in the vaporous West
The sun goes down as in a sphere of gold (p. 38).

Qui il paesaggio, evocato con quella sola parola, *primavera*, è piuttosto offerto al nostro sentimento colla sua vaga freschezza di profumi e di tinte, anzichè alla nostra contemplazione. Ed il Browning sa far rivivere quest'emozioni sintetiche, suscitate dalla natura, con rara vigoria. « Poiché a lungo fu rimasto cogli occhi spalancati e senza sguardo, egli si alzò d'un tratto e disse che, malgrado l'aria soffocante e le porte chiuse, egli *sentiva ch'era giugno, e sapeva che le campanule erano fiorite*, e che queste corolle erano più preziose a lui di quanto imperatori potessero donare o ritogliere » [pp. 52-53].

Egli prelude nella sua tendenza per gli oggetti rari e sontuosi, per i marmi lucidi e riccamente venati, per lo sfavillar de' gioielli e per la sua squisita sensibilitá verso le arti figurative, alla scuola parnassiana, al Leconte de Lisle, mentre si riattacca con ciò al Marlowe ed al Crashaw (1).

La frase « Se io avessi verdi anfore di malachite, le disporrei in siffatta guisa... » [p. 47], ci rivela giá nel *Paracelso* questa sua inclinazione, e la sua comprensione di quel delicato effetto estetico che deriva ad un intero componimento, come osserva Walter Pater (2), dal far partecipare, per così dire, all'intreccio un oggetto prezioso, squisitamente lavorato, una coppa, un gioiello, un libro adorno di miniature. Applicata al paesaggio questa tendenza si esplica nello sfoggio di una vivida tavolozza, nell'intensitá della colorazione che ricorda il *Prometheus Unbound* ed il

---

(1) « Fra questi ultimi busti d'imperatori che noi contiamo a ventine, alcuno preferisce quello di un fanciullo, incoronato di violette, di violette invece che di lauro, come se solo questo i suoi riccioli brevi potessero sopportare » (*Protus*, 1-7). « Osservate quel Nettuno che doma un cavallo marino,.. che Claus di Innsbruck fuse in bronzo per me » (*The last Duchess*). V. per MARLOWE: *The Jew of Malta*,

> Bags of fiery opals, sapphires, amethysts,
> Jacinths, hard topaz, grass-green emeralds,
> Beauteous rubies, sparkling diamonds;

e per RICCARDO CRASHAW v. *The Weeper*.

(2) *Studies on the Renaissance*. London, Macmillan, 1904; *Two Early French Stories*, p. 9: « Con questo è connessa l'idea delle due bellissime coppe [nel racconto *Amis et Amile*] adorne d'oro e di pietre preziose; esse ritornano nella narrazione con quell'effetto ben conosciuto di un magnifico oggetto tenuto costantemente innanzi all'occhio, in una novella od in un poema, di dare un'aria di raffinatezza a tutte le scene in cui esso entra ».

Trionfo della Vita; lo slancio d'ammirazione per gli spettacoli naturali spontaneamente conduce questi poeti a forzar le tinte, ad accentuar le luci e le ombre, per esprimere la loro emozione profonda, e cosí vediamo l'intreccio de' giunchi, delle felci e delle iridi violette, suscitar in lui l'immagine di un fastoso tappeto persiano.

L'arte del Browning ci appare giá esplicata ne' suoi caratteri essenziali in questo lavoro drammatico; come ogni grande e sincero artefice egli giá dimostra sin dalle sue prime manifestazioni quella straordinaria ricchezza d'immagini grandiose o delicate, quella vigoria della forma, quell'acutezza di osservazione, che non derivano da artifizio, ma dalla spontanea manifestazione di uno spirito largamente dotato. Giá chiaramente egli afferma in questo dramma la sua squisita sensibilitá, la sua potente facoltá di analisi [1], e quella geniale originalitá che costituisce uno de' pregi piú caratteristici del suo stile.

La figura viene illuminata da una tragica luce nell'analisi del Browning, che riconosce e scruta l'intimo dissidio, il doloroso squilibrio di quell'intelligenza pur sí elevata e geniale, ardente della sete di conoscere, sempre inappagata da' suoi risultati, e che alfine, nell'infrangersi della sua esistenza, contempla, come da un'eccelsa vetta, lo splendore e la tristezza della sua vita, riconoscendone l'inane sforzo e l'eccessive aspirazioni. « Paracelso », dice il Symons [2], « è un ritratto dello scienziato, la cui ambizione trascende i limiti terrestri, e si esaurisce nella sete dell'impossibile. Il suo ultimo sforzo, la sua grandiosa parlata finale, ci dá la morale del suo errore, e, nella luce della nuova intuizione che lampeggia sulla sua anima all'approssimarsi della morte, ci offre il giusto concetto delle forze e delle limitazioni umane ». La psicologia del protagonista si riflette sulla natura che lo circonda. Quella poetica trasformazione che il paesaggio viene ad assumere

---

(1) « Si Dryden a la gravité, chez Browning seul se rencontre une habilité d'analyse psychologique, qu'aucun autre ne surpasse, sinon Shakespeare, et qui s'élève dans un monologue d'examen personnel ou un tissu compliqué de spéculation lyrique ». Gosse, *Hist. de la litt. angl.* (trad. H. Davray). Paris, Colin, p. 381.

(2) *An Introduction to the Study of Browning*. London, Dent, 1906, p. 37.

sotto l'impero dell'immaginazione, che, quasi astro magnifico e possente, compenetra le cose tutte di un vitale ardore per cui tutto sembra acquistare *individualità, personalità*, quell'effluvio di vita che anima l'intera natura, e che il Coleridge ha sì sottilmente analizzato nel cap. XIII della *Biographia Literaria*, come dote caratteristica ed essenziale di ogni vera poesia, il Browning sintetizza con lucide figurazioni. « L'uomo imprime per sempre la sua presenza su tutte le cose inanimate: i venti | sono d'ora innanzi voci gementi, o un grido, | un querulo murmure, o un breve riso giocondo, | non più un soffio senza significato » [p. 95]. Il suo spirito vola con facile slancio dalle immagini torve e paurose alle più delicate e leggiadre, dall'« oscuro, tremendo mare di nubi » all'« erba che si fa lucente » nell'aprile, quando le gemme de' rami rinascenti sembrano « farfalle impazienti di librarsi sull'aure ». La somiglianza tra i fiori e le farfalle viene elaborata in quest'ultima immagine con quell'arte e con quell'originalità che solo deriva da un'intensa contemplazione della natura fatta da un individuo dotato di una squisita immaginazione.

Ed è appunto quest'*Immaginazione*, — nel senso propriamente assegnatole dal Coleridge, che la distingue dalla Fantasia come una facoltà che anima, vivifica il paesaggio, mentre questa non si esercita che ad una sapiente combinazione d'immagini quali la natura fornisce, — che il Browning non di rado palesa ad un altissimo grado. Il livido pallore delle schiume sul mare, furioso ed oscuro sotto cieli procellosi, dà motivo ad una figurazione, che sintetizza il carattere di un fenomeno della natura con quella rapida vigoria con cui Dante ci tratteggia il turbine che

Dinanzi polveroso va superbo.

« Le onde del mare corrucciato », dice il Browning [p. 94], « sono orlate di schiuma, bianca come il labbro che l'Odio si morde ». A meglio comprendere la vigorosa e bizzarra arte dell'autore del *Paracelso* nelle personificazioni, si osservi lo strano risalto e la forza selvaggia che acquista una sua figurazione, messa accanto a quella di uno squisito, ma classicamente moderato,

poeta, lo Zanella; entrambi descrivono uno de' piú grandiosi spettacoli della natura:

> Riflesso nel seno
> De' ceruli piani
> Ardeva il baleno
> Di cento vulcani,

e il Browning, con un tocco eschileo:

> When, in the solitary waste, strange groups
> Of young volcanoes come up, cyclops-like,
> Staring together with their eyes on flame [p. 187] (1).

Quella tendenza verso « il magico ed il fantastico », « the weird and the fanciful », che il Symons (2) riconosce latente in *Paracelso*, e che venne esplicata, secondo il critico menzionato, in «Childe Roland to the Dark Tower came », lo spinge ad annettere una singolare importanza a fatti di per sé minuti e fuggevoli, ed a cercare talvolta nelle favole dell'Oriente alcuna immagine, per effondere nell'opera sua quell'atmosfera dorata in cui fluttuano i Genii maligni o benefici, quell'incantesimo e quel profumo di leggenda che aggiungono un sí peculiare carattere al suo dramma. « I soli spiriti obbedienti son quelli che l'Oriente produce », dice Paracelso nell'Atto IV [p. 80]; « ecco, il padrone fa un cenno, ed essi innalzano terrazzi e dispongono giardini in una notte; e, fatto questo, subito incominciano un altro sonno secolare; — finché, allo strofinar d'una lampada, o ad alcuna simile circostanza, — essi si svegliano nuovamente ». L'avventuroso spirito delle antiche ballate, dell'epica primitiva, del Beowulf, di *Le Morte d'Arthur*, balena ancora a tratti nel discorso di Paracelso, fitto di pensieri sottili, di acuti ragionamenti. « Avendo compiuto l'impresa, io mi ritirerei dalla loro officiosa lode », dice Paracelso, « come alcun cavaliere, che, attraversando una vasta landa, può, sulla sua via,

(1) V. l'immagine di ugual carattere a p. 90:

> The winding sheet of subterraneous fire
> Which pent and writhing, sends no less at last
> Huge islands up amid the simmering sea.

(2) *Op. cit.*, p. 118. — Cfr. WATKIN, *R. B. and the Pre Raphaelits*. Breslau, 1905.

liberare una nomade tribú da un serpente, lor nemico; e tutta l'abbronzata turba fa ressa attorno a lui per fargli omaggio, e lo sceglie per re;.. ed egli indica, sorridendo, la sua sciarpa d'oro increspato, il suo turbante gaiamente adorno di sfavillanti gemme, e procede all'Oriente, dove questo suo fasto deve esser fatto palese » [p. 31]. Alcunché delle fantastiche, rapide e meravigliose trasformazioni, che rendono sí brillante la trama dei racconti di Levante, traspare nel paragone che Paracelso istituisce fra se stesso ed il pescatore di perle, che, come lui, presenta due tratti essenziali nella sua vita, « uno quando, un mendíco, egli si prepara a scender nelle acque; l'altro quando, ricco come un principe, egli risale con la perla magnifica ». « Ora, Festo », dice egli, « io mi preparo all'impresa, io mi tuffo nelle acque dell'ignoto »; ed il discepolo: « Noi vi attenderemo quando risalirete ». Cosí si chiude la prima fase del dramma.

Le frasi stesse del Browning possono descriverci questo suo intimo ricordo dei sogni bizzarri della sua prima giovinezza, quand'egli fa dire da Paracelso ad Aprile: « Noi ci svegliamo alfine da tristi sogni; ma entrambi abbiamo dormito nella terra degl'incantesimi » [p. 49]. La sua scioltezza, la completa astrazione ch'egli fa dalla comprensione del lettore, la sua disinvoltura nell'introdurre l'immagine piú imprevista e piú strana pur di esprimere colla massima precisione e colla maggior fragranza di poesia la sua impressione, lo renda difficile ad una rapida lettura, e fa sí che l'attenzione si distolga dal filo del ragionamento, o dall'insieme della descrizione, per concentrarsi ad immaginare il novello particolare che ci si presenta. La larga frase: « Io vorrei dipingere boschi, valli... » [p. 46], s'intoppa ad un tratto in un'immagine bizzarramente elaborata, quando il poeta accenna a « laghi che, quando il mattino spunta sulle loro tremule acque, avvampano *come un favoloso drago che vola attorno al sole* ».

Il mezzo estetico per suscitare una piú viva emozione, per aumentar l'effetto tragico, di frammettere alcun canto, alcuna strofe lirica nel dialogo, mezzo che gli *Elizabethans* adoperarono con arte cosí sottile e con sí splendido risultato (v. ad es. i *Dirges* in Webster, ed i canti d'Ariele nella *Tempesta*), vien pur introdotto nel *Paracelso*, e sará trattato con somma importanza in *Pippa*

Passes. Nel dramma in questione questi brani lirici appaiono nei punti essenziali, nei *turning-points* del lavoro, ad esempio, nell'Atto V, nell'agonia del maestro; e quelle immagini cosí semplici e reali, quel profumo di prati vaporanti al sole di maggio, e quel cinguettío di augelli sul greto del fiume, offrono un vivo contrasto coll'esaltazione febbrile del morente; è il contrasto di un sereno pomeriggio domenicale sulla campagna estiva visto dalla finestra di una stanza ove alcuno agonizza; l'azione acquista di realtá piú profonda e di piú intensa tristezza.

La figura del poeta appar cosí circonfusa di una gloria perenne; né meglio si può comprendere l'ammirazione del Browning per l'arte della parola e per i suoi sommi cultori che nel dialogo con Aprile, nella stanza invasa dal crepuscolo, nel finale dell'Atto II; il rispetto del poeta per i grandi maestri defunti vi rifulge.

Aprile. Tacete! tacete! Ah! voi movete sempre circondato da fantasmi, da forze sconosciute? Io ne ho immaginati di simili, ma questi sembrano reali come me.

Paracelso. Chi potete voi vedere in questa maledetta tenebra?

Aprile. Attendete: io li conosco; chi dovrebbe conoscerli meglio di me? Candide fronti, illuminate dalla gloria; poeti tutti!...

E questo dramma è pure l'apoteosi della Poesia sulla Scienza; Paracelso, morendo, lascia la mano del fedele Festo, del discepolo che lo ha vegliato nelle ultime notti febbrili; egli lascia la sua mano e con ciò simbolicamente abbandona la Scienza, di cui Festo, nel suo ardor di conoscere, è l'emblema; e vuole stringere fra le sue gelide dita la mano del poeta, che gli ha schiuso piú vasti orizzonti, piú limpidi cieli, — la mano di Aprile, che gli ha additato il mistero e l'armonia della Bellezza.

Paracelso. Io sarò riconosciuto, un giorno. Voi mi comprendete? Ho io detto abbastanza?

Festo. Ora potete morire, caro Aureole.

Paracelso. Festo, lasciate la mia mano. Questa mano stia nella vostra, o mio verace amico, Aprile! Ch'io muoia con la mia mano nella vostra, Aprile!

Ma giá prima, nel suo notturno delirio, Paracelso udiva, trionfante su tutti i suoi ricordi di studi, d'indagini scientifiche, di

laboriose scoperte, le canzoni adorne di strana magia, d'immagini luminose, di musiche evocatrici, dell'amico poeta, di Aprile « Festo », domanda egli al discepolo, « dov'è Aprile? Non ha egli cantato soavemente le melodie che io ho udito durante questa notte? » « L'animo del poeta », aggiunge egli, « è colmo di una magica armonia, come una stella di luce » [p. 84]. Pur nel suo discorso con Festo egli ode la voce del poeta, « vibrante come le corde di un'arpa ».

Analisi di uno spirito di meravigliosa complessitá, eccessivo nelle sue aspirazioni, ardente di conoscere e d'inoltrarsi ne' campi piú remoti della scienza, di salire le cime piú ardue, sinché l'aria diviene irrespirabile, Paracelso ci offre l'immagine dell'anima del Browning, con quello slancio continuo col quale egli si accinge ad ogni sua intrapresa, ad ogni scoperta nei mari perigliosi e oscuri delle sue ricerche. Vi è uno slancio perenne in tutto il lavoro, che rivela, come il tocco robusto di un pittore, il fremito dell'animo, la continua esaltazione del poeta; egli è un artefice che ascolta la voce dell'ispirazione e s'inebbria di quelle idee sottili, di quelle immagini radiose, e della musica selvaggia e profonda delle sue parole; e l'ebbrezza, l'entusiasmo di Paracelso si compenetrano con l'entusiasmo e l'ebbrezza del Browning. Il personaggio, ch'egli ha scelto come tema dell'arte sua, risplende dello stesso intimo ardore che animò l'artista, e da questa unione risulta una possente unitá, un'intima armonia e corrispondenza di tono nell'opera d'arte, le parole del protagonista non essendo altro che l'eco di quella musica interiore che risuona nell'animo del poeta.

IL RITORNELLO NELLA POESIA
DI DANTE GABRIELE ROSSETTI

L'ufficio che il ritornello esercita nella poesia di Dante Gabriele Rossetti è duplice; esso ha cioè una funzione descrittiva ed una musicale; la prima serve a notare le modificazioni che un'immagine di importanza essenziale viene assumendo nella fantasia del poeta, la seconda apporta una continua corrente melodica, che si intreccia colla varia armonia de' versi come un motivo parallelo, o la sottolinea come un accompagnamento.

Osservando, ad esempio, la ballata *Sister Helen* (1), noi notiamo un parallelismo fra la costruzione della strofa e quella del ritornello; come la prima è costituita di tre parti, ciascuna stanza potendo venir divisa nella parlata del fratello, in quella di Helen, e nel *burden*, cosí tre frasi entrano nella composizione del ritornello, le due prime invariabili, la terza cangiata ad ogni strofa. I due primi versi del ritornello, *Sister Helen* e *Little brother*, immutabili e brevi, si intrecciano intimamente alla strofe, l'uno richiamando continuamente la figura della protagonista, l'altro rievocando l'unica persona a cui Helen può ancora rivolgersi nella sua angoscia mortale; il primo specialmente intensifica il contrasto fra le supplici figure del padre e della sposa, e l'attitudine inesorabile della vendicatrice (2); questo verso serve pure

---

(1) *The Poetical Works of D. G. R.*, edited with preface by W. M. Rossetti. London, Ellis & Elvey, 1903, p. 66.

(2) « He cries to you, kneeling in the road,
Sister Helen, » (p. 71)
« Her clasped hando stretch from her bending head,
Sister Helen. » (p. 72)
« She may not speak, she sinks in a swoon,
Sister Helen. » (ib.)
« They have raised the old man from his knee,
Sister Helen. » (p. 75)

a significare piú chiaramente ed esplicitamente il concetto del precedente [1].

Il ritornello è qui adunque intimamente connesso colla stanza [2], e questo intrecciarsi del *refrain* agli altri versi gli conferisce una forza peculiare, facendolo partecipare della vita stessa della strofa.

La forma dialogica della ballata aumenta la sua vigoria drammatica, ed ogni progressione del discorso, ogni emozione prodotta sull'animo di Helen dalle ingenue parole del fratello, si rispecchia nel *burden*, talora in cupe domande in cui lo spirito colpevole si interroga vanamente, talora in esclamazioni, in grida strappate dalla tortura a cui soggiace [3]. E il piú alto grado di intensitá non viene raggiunto nel dialogo, per quanto tragico, amaramente ironico, o lugubre esso possa essere, ma bensí nel ritornello, poiché in esso veramente esprime il poeta lo strazio delle anime ch'egli

---

(1) «But he has not ceased to cry to-day,
Sister Helen.» (p. 69)
«But he calls for ever on your name,
Sister Helen.» (ib.)
«He calls your name in an agony,
Sister Helen.» (p. 70)

(2) Nella ballata scozzese *Edward, Edward*, che il R. poté vedere nelle *Reliques of Ancient English Poetry* del PERCY [London, Dodsley, 1765, I, 53] il ritornello è unito alla strofa nel seguente modo:

Quhy dois zour brand sae drop wi' bluid,
Edward, Edward?
Quhy dois zour brand sae drop wi' bluid?
And quhy sae sad gang zee, O?
O, I hae killed my hauke sae guid,
Mither, mither.

(3) Fire at the heart, between Hell and Heaven! (p. 69)
Is the hour sweet, between Hell and Heaven? (ib.)

Lo Swinburne adottò pure questa forma dialogata con ritornello in *The Bloody Son* (Finnish). [*The Poems*. London, Chatto & Windus, 1905; Vol. I: *Poems and Ballads*, First series, p. 285].

'And where gat ye thae sleeves of red,
My merry son, come tell me hither?
And where gat ye thae sleeves of red?
And I wot I hae not anither.'
'I have slain my ae brither by the weary waterhead,
O dear mither.'

viene analizzando, e quivi egli giudica la gravitá della colpa e qui rivela la forza del rimorso.

Il *climax* del sentimento, che dall'angoscia sale al piú intenso terrore, viene espresso dal ritornello, il poeta racchiudendo con arte sottile il suo pensiero nelle brevi parole del *refrain*. Dal semplice stupore alla vista della magica figura,

O what is this, between Hell and Heaven?

noi leviamo lo sguardo allo smorto viso di Helen,

How pale she is, between Hell and Heaven!

un viso che l'ansia piú acuta sconvolge.

What rest to-night, between Hell and Heaven?

Quindi un'espressione di trionfo si dipinge sulle sue fattezze all'arrivo dei cavalieri imploranti, espressione che ci vien rivelata dall'esclamazione in cui erompe il *burden*,

Her hour at last, between Hell and Heaven!

e immediatamente risuona il suo riso crudele,

Why laughs she thus, between Hell and Heaven?

Ma la gioia malvagia all'udire la notizia dell'agonia del fidanzato, la gioia comperata a prezzo dell'anima e che Helen si era ripromessa e tenta ora di assaporare, viene turbata subito dal rimorso.

Is the hour sweet, between Hell and Heaven?

e dopo la venuta della sposa, dopo che la sua vittoria è completa e il fuoco distruggitore non ha piú materia da consumare,

What would she more, between Hell and Heaven?

una terribile tristezza la invade; nulla al mondo è piú triste dell'anima perduta che contempla nella tenebra la pallida immagine dell'ucciso,

Most sad of all, between Hell and Heaven!

ed alfine il concetto della dannazione lampeggia nel buio interiore, e arde, e tutto cancella col suo sinistro fulgore,

Lost, lost, all lost, between Hell and Heaven!

Alcuna volta il ritornello prepara il lettore all'apparizione descritta nelle strofe seguenti, e suscita l'attesa [1], altra volta ripete come un eco le parole di Helen, allargando la significazione del fatto che si svolge alle leggi che reggono il mondo spirituale [2], o esprimendo l'intera visione della vita, quale si vien formando nell'anima di Helen in questi momenti di suprema tensione di sentimento, in cui si confronta l'eternitá colla durata dell'esistenza [3]. Il ritornello esprime quindi, in questa ballata, le varie emozioni suscitate nel lettore, compiendo l'ufficio del coro nella tragedia greca; ora descrive lo svolgersi dell'azione, ora espone considerazioni sul fatto che si sta compiendo. L'ufficio etico che il coro greco esercita commentando il dramma, a cui esso pure partecipa, viene qui assunto dal *burden*, per mezzo di cui il poeta manifesta il suo giudizio; cosí quando Helen esulta nel suo delitto, mentre la sposa piange supplice nella via, l'autore enuncia nel ritornello, con cupa freddezza, il suo ammonimento, gettando un grave biasimo sull'inflessibile orgoglio della vendicatrice.

'Blest hour of my power and her despair,
Little brother!'
(O Mother, Mary Mother,
Hour blest and bann'd, between Hell and Heaven!)

Nell'ultima parte del ritornello, cioè ne' due versi chiusi fra le parentesi, il primo verso ed il secondo emistichio sono invariabili, e tuttavia un'intima unione fonde le tre frasi che lo costituiscono, la prima sempre esprimendo lo slancio supremo dell'anima, l'ultima formando quasi uno sfondo tragico all'immagine evocata nella strofe. Il verso finale si presenta talora come una continuazione esplicativa del concetto espresso nel verso precedente [4].

---

(1) What sight to-night, between Hell and Heaven? (p. 67)
What sound to-night, between Hell and Heaven? (ib.)
What word now heard, between Hell and Heaven? (p. 70)

(2) What of the dead, between Hell and Heaven? (p. 66)

(3) And they and we, between Hell and Heaven! (p. 68)
Here for a space, between Hell and Heaven! (p. 74)

(4) 'The time was long, yet the time ran,
Little brother.'

Il ritornello con mutazioni appare di nuovo in *Rose Mary*, negli intermezzi lirici (*Beryl-Songs*) che dividono il poemetto in tre parti. Il primo verso del I di questi Canti

We whose home is the Beryl

risulta eguale all'ultimo, il secondo

Fire-spirits of dread desire

al penultimo, il quinto al terzultimo tranne che nella sostituzione di *at war* in luogo di *that strive* (1).

Nel secondo Canto la disposizione de' versi eguali è la stessa; però questa simmetria non esige che le parole debbano essere identiche, e vi è una gradazione nella forza de' vocaboli che tende ad accentuare la crescente potenza racchiusa nella magica gemma (2). Nella terza lirica la simmetria nella distribuzione de' versi permane; il concetto però muta radicalmente, la sconfitta de' mali spiriti (3), scacciati dalla verde pietra preziosa, formando il motivo essenziale di quest'ultima rapsodia.

(O Mother, Mary Mother,
Three days to-day, between Hell and Heaven! (p. 66)
'Oh! might I but hear her soul's blithe tune,
Little brother!'
(Her woe's dumb cry, between Hell and Heaven!) (p. 72)
No vesper-chime, but a dying knell,
(His dying knell, between Hell and Heaven). (p. 73)
And lonely her bridegroom's soul hath flown,
(The lonely ghost, between Hell and Heaven). (ib.)

Questo ritornello con parti mutabili e parti fisse venne adottato da William Morris in *The Blue Closet* (V. *The Defence of Guenevere and other Poems*, Lane, 1904).

And ever the great bell overhead
Boom'd in the wind a knell for the dead,
Though no one toll'd it, a knell for the dead. (p. 254)
And ever the great bell overhead
And the tumbling seas mourn'd for the dead;
For their song ceased, and they were dead. (p. 260)

(1) 'Gainst whom all powers that strive with ours are sterile.
'Gainst whom all powers at war with ours are sterile.

(2) *Throne* viene sostituito a *home*:

Dire-gifted spirits of fire, (p. 124)
a Fire-spirits of dread desire. (p. 113)

(3) We, cast forth from the Beryl...,
For whose spent powers the immortal hours are sterile. (p. 135)

In *Eden Bower* noi abbiamo un ritornello alternato, i due versi

Sing Eden Bower!

ed

Alas the hour!

comparendo alternativamente nelle strofe. Il Rossetti intendeva richiamare continuamente al nostro pensiero il contrasto fra la radiosa bellezza del Paradiso terrestre e l'orrore della sciagura che colpiva l'umanitá; quindi il primo di questi versi esalta la mirabile freschezza degli alberi e dei fiori nell'Eden, tutto sonoro di canti d'acque e d'augelli, il secondo evoca la tragica ora del peccato e della morte spirituale.

Strong is God, the great God of Eden:
(Sing Eden Bower!)
Lend thy shape for the shame of Eden!
(Alas the hour!)

I due versi del *burden* rimano fra loro ed uniscono con una continua armonia l'intera lirica, aumentandone la musicalitá. Appena la presenza di Lilith è accennata, il *burden* erompe in una presaga ammonizione,

Lilith stood on the skirts of Eden;
(Alas the hour!)

E quindi il primo *refrain* dipinge lo sfondo luminoso del dramma, che esso ha l'ufficio di evocare nel contesto, alcuna volta disegnando una cornice di frondi rigogliose e di lucide corolle alla forma scintillante del serpente[1], altrove accompagnando la voce divina col murmure degli alberi fragranti[2], unendosi ancora colla sua dolce sinfonia di primavera ai lugubri echi delle rupi che ripetono la condanna di Adamo[3].

---

(1) O bright snake, the Death-worm of Adam!
(Sing Eden Bower!) (p. 312)

(2) Thou didst hear when God said to Adam:
(Sing Eden Bower!)
'Of all this wealth I have made thee warden'. (p. 310)

(3) With those names, ye echoes of Eden,
(Sing Eden Bower!)
Fire shall cry from my heart that burneth, —
'Dust he is and to dust returneth!' (p. 313)

Con sottile artifizio metrico il poeta ha unito i due versi del *burden* nell'ultima strofa, lamentando la tragedia accennata nella chiusa e rievocando il perduto Eden con uno scorcio possente.

> The first is Cain and the second Abel
> (*Song Eden Bower*[1])
> The soul of one shall be made thy brother
> And thy tongue shall lap the blood of the other
> (*Alas the hour*[2])

Alcuna volta egli muta la posizione del *burden*, collocandolo ora in capo, ora in fine, ora nel contesto della strofa: così in *Autumn Song*[1] il tema fondamentale della breve lirica è riposto nell'emistichio

> — at the fall of the leaf

che è collocato nel 1° e nell'ultimo verso della I e della III str., ma ritorna nel 3° v. della II; il poeta aggiungendo a questo emistichio le parole *In Autumn*,

> In Autumn at the fall of the leaf,

compie il suo pensiero: ed il ritornello assume la sua piena significazione di decadenza e di squallore quando il Rossetti passa dalla stanca tristezza della I str.,

> And how sleep seems a goodly thing
> In Autumn at the fall of the leaf?

alla visione ed al desiderio della morte,

> And how death seems a comely thing
> In Autumn at the fall of the leaf?

In *The Lady's Lament* abbiamo due ritornelli che offrono alcuna somiglianza con quello del *Raven* di Poe[2]: un'affinità interiore colla lirica del poeta americano ci è presentata dal tono elegiaco di questo componimento.

(1) *Poems* ed. cit. p. [illegible]

(2) Never happy any more
No, no more (p. [illegible])

Un improvviso cangiamento nel *refrain* ci rivela una subitanea mutazione psicologica in *World's Worth* (1). In *The Burden of Nineveh* il ritornello è ridotto ad una sola parola che chiude ogni strofa (2); mentre in *Troy Town* il Rossetti usa una forma di *refrain* che ricorda quella di *Eden Bower*; il ritornello ci presenta l'immagine della cittá in un triplice aspetto, cioè nella sua magnificenza superba, quindi nella sua decadenza, ed alfine ridotta ad un cumulo di ardenti macerie.

Il *burden*, che nella maggior parte delle liriche esaminate evocava immagini, o modificava la visione della scena descritta nella strofa, assume in *The Cloud Confines* la bellezza piú elevata di un'idea filosofica, ritornando, come una chiusa assai adatta, ad ogni nuovo prospetto che s'apre innanzi all'anima durante il suo spirituale cammino (3). Il poeta non aveva qui da trattare lucide figurazioni o lugubri fantasie, ma doveva risalire alle leggi fondamentali della vita, e quindi l'opera d'arte riceve una particolare gravitá d'intonazione.

Una forma di ritornello alternato, con mutazioni, si ritrova in *Down Stream*, dove l'apparire a vicenda de' versi,

On last year's first of May,

ed

On last year's first of June,

---

(1) He said: 'O world, what world for me?'
He said: 'O God, my world in Thee!' [p. 250].

(2) La ripetizione di un nome alla fine d'ogni stanza si ritrova nella ballata *Gilderoy* riportata dal Percy (ed. cit., I, 299). — W. Morris impiegò questo artifizio metrico in *Rapunzel* (*op. cit.*, p. 174), nella canzone del principe, il nome *Gwendolen* comparendo al fine di ogni terzina.

(3) The day is dark and the night
To him that would search their heart:...
Only, gazing alone,
To him wild shadows are shown;...
Still we say as we go, —
'Strange to think by the way,
Whatever there is to know,
That shall we know one day'.
Our past is clean forgot,
Our present is and is not,
Our future's a sealed seedplot,...
We who say as we go,...

Nell'ultima strofa si noti il mutamento di *Still we* in *We who* (p. 318).

conferisce una speciale andatura, lenta e monotona, all'intero componimento [1].

In *A Death-Parting* abbiamo un ritornello doppio, di cui il 1° v. è modificato ad ogni strofa, eccetto nell'ultima; il 2° si suddivide in due emistichii, il primo de' quali è invariabile, e il secondo muta solo per l'inversione delle parole *day* e *night*. La prima parte rievoca continuamente il salice, come simbolo del dolore che opprime l'animo del poeta, che ne osserva il melanconico aspetto, ben corrispondente al suo atteggiamento spirituale [2]; quindi dopo il disperato grido della 3ª str.,

of my death my life is fain,

un sussulto sembra propagarsi fra lo smorto fogliame [3], e nella melanconia del crepuscolo lo stormire giunge al poeta come un lamento,

The willows wail in the waning light [4].

Il secondo verso del *burden* apporta l'idea dell'immutabilitá della sua sorte e del suo affanno, mentre la menzione del vento suggerisce il pensiero della perenne fuga del tempo,

With a wind blown night and day.

In *Alas, so long!* il ritornello è costituito da tre versi posti al fine di ciascuna strofa; di questi versi il primo rimane immutato, il 2° ed il 3° cangiano solo nell'ultima strofa, quando il Rossetti assurge dallo stanco dolore delle memorie alla speranza,

(1) Il *refrain* cangia nella IIIª e IVª str., dove *this* viene sostituito a *last*, e non compare nell'ultima stanza.

(2) (The willow's wan and the water white). [p. 322]

(3) (The willows wave on the water-way). [ib.]

(4) Nella prima parte del *refrain* è notevole l'allitterazione, ottenuta per mezzo della ripetizione del *æ*, e questo artifizio si propaga al primo emistichio della II parte, colle parole *with* e *wind*.

(*W*ater-*æ*illow and *æ*ellaway)
(*W*ith a *æ*ind...)

Un cangiamento nel ritornello per mezzo di alternazione si osserva nella ballata *The Auld Goodman*, riprodotta dal Percy [*op. cit.*, III, 117], in cui *mine* e *thine* si sostituiscono a vicenda.

e riconforta la tristezza dell'attesa col pensiero del futuro. *Shall be* prende quindi il posto di *was* e *were*.

La lirica *Insomnia* ci offre un caso parallelo al precedente nella trattazione del *refrain*; solo nell'ultima stanza avviene un mutamento[1], corrispondente al cangiamento psicologico espresso nella strofa, cangiamento che rispecchia quello stesso descritto nella lirica *Alas, so long!*, il poeta passando dall'oscura afflizione del presente alla contemplazione di un radioso avvenire.

Un uso affatto particolare del ritornello ci viene presentato in *The White Ship*, in cui la I str. ritorna immutata a mezzo il componimento, e gli serve quindi di chiusa; essa compare nel contesto della ballata, nel momento piú tragico, in cui solo l'attestazione di Beroldo ci può far apparire vividamente la figura del re, trasfigurata nella morte dall'atto eroico[2].

Si potrebbe credere che l'uso del *burden* in queste poesie del Rossetti fosse causa di una povertá d'immagini e di figurazioni; ma si osservi anzitutto che il poeta sa variare, per mezzo delle varie luci che proietta sulla stessa figura, l'impressione che ne deriva, ed in secondo luogo che, concentrando l'attenzione sopra determinati oggetti, esso trae da loro il massimo elemento estetico di cui sono capaci[3]. Il ritornello rappresenta quindi un raffinamento anziché un difetto nella sua tecnica; poiché nei componi-

(1) Un verso coll'ufficio di ritornello, che muta soltanto nell'ultima str. si ritrova in *To Althea from prison*. [PERCY, *op. cit.*, II, 325]:

The birds that wanton in the aire
Know no such libertie.
Th'enlarged windes, that curle the flood
Know no such libertie.
Angels alone, that soare above,
Enjoy such libertie.

(2) He showed no grace till the hour he died.

God only knows where his soul did wake,
But I saw him die for his sister's sake.
By none but me can the tale be told,
The butcher of Rouen, poor Berold.

(3) 'In his restrained and selective use of imagery, the true poet aims at combining the minimum of distinct sense-presentation with the maximum of imaginative and emotional suggestion.' J. SHAWCROSS, *Association and Aesthetic Perception* [*Mind*, January, 1910, p. 81].

menti menzionati egli tendeva a rafforzare l'impressione nella sua *intensità* piuttosto che nella sua *qualità*. In *The Blessed Damozel*, in *The King's Tragedy*, in *The Portrait*, la varietà e l'abbondanza delle figurazioni non gli permettevano di insistere sopra una sola immagine o sopra poche idee; qui il suo scopo era quello di *variare* la suggestione dell'opera d'arte, anziché di approfondirla e di *intensificarla*. Ma quando egli voleva restringere questa facoltà suggestiva ad immagini rare, ma straordinariamente vivide, allora il *refrain* gli si presentava come il mezzo artistico più adatto[1], potendo egli ottenere con esso in un'intera lirica quell'effetto di vigoria e di evidenza, che si ottiene in una singola frase per mezzo della ripetizione e del raddoppiamento.

Col richiamare continuamente innanzi alla fantasia la sua visione estetica egli veniva così ad aumentare l'efficacia della rappresentazione, ad incidere più nitidamente i contorni dell'immagine ed a farne risplendere le tinte; poiché la formazione dell'immagine artistica dipende essenzialmente dalla memoria, ed il *burden* esercita un continuo appello a questa facoltà, le sue figure venivano ad acquistare un singolare risalto[2]. Inoltre il ritorno periodico degli stessi suoni, variamente intrecciati e combinati con quelli variabili della strofa, non solo aumentava la musicalità dell'intero componimento, ma ne accentuava pure il ritmo, che tanto contribuisce alla potenza suggestiva dell'evocazione poetica.

(1) 'The same rhythm endures through all degrees of intensive change, while with relatively slight variations in rapidity the affective impression is altered completely. The two phases are comparable with those aspects of sensation indicated by the technical terms «*quality*» and «*intensity*». Intensive variations, therefore, are less significantly related to the aesthetic impression produced by the rhythm than are changes in absolute rate.' R. MACDOUGALL, *The affective quality of auditory rhythm in its relation to objective forms* [*Psychological Review*, January 1903, p. 20].

(2) 'Auch die Poesie ist eine bildende Kunst, als dichterische Schilderung, als epische und dramatische Darstellung führt sie dem inneren Sinn Bilder der Dinge, Bilder der Handlungen vor.' 'Für diese bildende Kunst des inneren Sinnes wird Einheit im zeitlichen Fernbilde gefunden; dieses ist das Erinnerungsbild.' RIEHL, *Problem der Form in der Dichtkunst* [*Vierteljahrschrift für wissenschaftliche Philosophie*, 1897-98].

BIBLIOGRAFIA

A. C. Benson, *D. G. Rossetti*. Macmillan, 1905.

E. Cary, *The Rossettis*. 1900.

H. T. Dunn, *Recollections of D. G. R. ond his Circle*. London, Mathews, 1903.

Edinburgh Review: Rossetti and Morris. 1900.

Hueffer, *D. G. R.* London, Duckworth, 1900.

M. Kaluza, *Grundriss der englischen Metrik*. Berlin, Felber, 1909.

H. G. Marillier, *D. G. R.* London, Bell, 1901, 1904.

E. Radford, *D. G. R.* London, Warne, 1907.

W. M. Rossetti, *Prae-Raphaelite Diaries and Letters*. London, Hurst & Blackett, 1899.

— *Bibliography of the Works of D. G. R.* London, Ellis, 1905.

— *Rossetti's Papers*. London, Sands, 1903.

D. G. Rossetti, *Letters to W. Allingham*. London, 1897.

F. Rutter, *D. G. R.* London, Richards, 1908.

W. Waldschmidt, *D. G. R.* Jena, Diederichs, 1905.

T. M. Wood, *D. G. R.* Scribner, 1907.

SULLA POESIA DI GEORGE MEREDITH

George Meredith fu un artista coscienzioso ed eminentemente sincero. Un innegabile merito sorge da questa incondizionata sincerità del poeta, il merito cioè dell'originalità, che nettamente distingue la sua arte da quella d'ogni scrittore della sua epoca; essa non deriva da un atteggiamento speciale e voluto del suo spirito, da un *cant* intellettuale, ma da una genuina aspirazione verso uno stile in cui l'idea e la forma si compenetrino con perfetto accordo, e dallo sforzo di mantenersi ad ogni costo fedele alla realtà. Meredith cerca sempre di avvicinare quant'è possibile l'espressione all'emozione, di far sì che la forma si modelli perfettamente sulla sensazione, che essa segua ogni movimento dell'animo, e rispecchi fedelmente il pensiero; dal suo stile spira quindi una rara freschezza ed una singolare forza d'evocazione, essendo l'espressione precisa di un momento veramente sentito, di un'immagine realmente vista; ogni imitazione, ogni rettorica è perciò lontana, e la minuta, energica precisione d'ogni tocco non è che il risultato di un'acuta analisi delle impressioni, e di un'abilità tecnica, di una speciale maestría nel riprodurre colla parola i sentimenti e le visioni della sua anima.

La sua fantasia ama spaziare liberamente ne' campi più diversi, passando con una sconcertante rapidità dal sublime al grottesco, dal patetico al sarcastico; la sua impressione si trasforma immediatamente in una metafora; la fervida, e quasi febbrile, attività del suo spirito viene appena trattenuta dal filo della narrazione, ne' componimenti poetici di tal carattere; ma di frequente si allontana in voli inattesi, foggiando selvaggi traslati, che stranamente

discordano colla semplicitá dell'esposizione del fatto. Nella sua aviditá di dare un'estrema evidenza ed intensitá alla forma egli ricorre ad insolite associazioni d'idee, che affaticano la mente del lettore, e la costringono ad un lavorío di ricostruzione dell'immagine, che distrugge quel fascino che l'arte dovrebbe esercitare sullo spirito. Quindi le sue similitudini appaiono alcuna volta ricercate, ed alcunché di forzato e d'artificioso viene notato ove non v'è che una sinceritá assoluta d'espressione; nell'introdurre le sue radiose personificazioni, arditamente immaginate, egli prepara la scena con qualche tocco fantastico; talvolta però da un particolare egli deriva l'intera prosopopea e la introduce nel paesaggio, senza che la nostra mente abbia avuto tempo a comprendere il suo sogno poetico. La sua padronanza del linguaggio, la sua duttile forma, si prestano mirabilmente a rendere gli effetti di colore e di suono, sia con ardite metafore, sia con notazioni accurate e strettamente fedeli alla realtá; i particolari vengono nitidamente profilati come se rispecchiati in uno stagno terso, come incisi in un'acquaforte dalle linee pure. Malgrado l'apparente disordine delle sue figurazioni, che proviene dalla sua mobilitá di spirito, dai veloci trapassi da idea ad idea, da quel suo stile che ammette tutte le armonie e tutti i disaccordi, e senza modulazioni passa da un tono ad un altro, ogni minuta sfumatura viene resa non solo con straordinaria precisione, ma con una singolare grazia fantastica dell'espressione; il colore delicato o violento spicca sempre limpidamente fra le altre varie tinte, ed il profilo delle cose si sgroviglia netto dall'intrico delle immagini complesse. Il suo stile ci offre non di rado quella *curiosa felicitas*, che gli permette di raffigurare con ardita sicurezza uno scorcio, una fuggevole sensazione, una tinta cangiante. Piuttosto quand'egli cerca di rendere con frase sintetica il suo pensiero può venir osservata una certa asprezza nella forma, difetto che viene aumentato dalla violenza delle iperboli ch'egli ama impiegare, cercando di aumentare l'efficacia rappresentativa del verso; allora occorrono nel contesto d'una narrazione tali esagerate espressioni come:

And that ship, a trireme,
Nearing harbour, scarce wakened her glance,

Though he dwelt on the message it bore
Of sceptre and sword and lance
To the [illegible] black on the shore,
Which [illegible] almost
So [illegible]

e sensazioni musicali si uniscono stranamente ad impressioni visive, l'emozione profonda e la bellezza della visione poetica venendo così ad essere offuscate da queste oscure frasi metaforiche; così in *Modern Love* [I. 39]:

The low rosed moon, the face of Music mute,
Begins among her silent bars to climb.

Altrove per eccessiva sottigliezza nella composizione della frase e nell'uso dei tropi, egli sfiora il grottesco:

Here the snake across your path
Stretches in his golden bath;
Mossy-footed squirrels leap. (2)

Il Meredith trae partito di questa forma iperbolica per rendere con vividezza stati psicologici peculiari e la violenza de' sentimenti ch'egli analizza in *Ballads and Poems of Tragic Life* (3). L'esagerazione della forma, la bizzarria della metafora, l'uso di parole ricercate o discordanti col tono generale di una lirica, producono talvolta un effetto bizzarro; sembra che il poeta sacrifichi le norme del suo senso estetico, innegabilmente squisito, al desiderio di abbandonarsi completamente alla fantasia, e di sorprendere la mente del lettore colla novitá, talora barocca,

(1) GEORGE MEREDITH, *Poems*, London, Constable 1903. — *The Day of the Daughter of Hades*, I, [illegible], 100.

(2) *The Woods of Westermain*, I, 7[illegible].

(3) V. ad es. in *Archduchess Anne*

Between the day that struck her old,
And this black star of days,
Her heart swung like a storm-bell tolled
Above a town ablaze [illegible]

dell'immagine. Un passo difettoso è certo il seguente, in *Phaethon* [II, 98]:

> Gifts of verse, the lyre, the laurel, therewithal that thine origin
> Shall be known even as when I strike on the string'd shell with melody,
> And the golden notes, *like medicine*, darting straight to *the cavities*,
> Fill them up, till hearts of men *bound as the billows, the ships thereon*.

Noi siamo urtati da quella stessa *far-fetchedness of imagery*, che Poe notava nelle liriche di Elizabeth Barrett Browning, come causa d'oscuritá derivante da una selvaggia vigoria d'immaginazione non raffrenata dalle leggi del gusto estetico.

Nel rendere sensazioni complesse, in cui il colore, il suono ed il movimento paiono intrecciarsi inestricabilmente, questo suo stile analitico e pur conciso gli serve assai bene; nel suo inesauribile tesoro d'immagini e di tinte, nella sua miniera di particolari acutamente osservati nel paesaggio e limpidamente ricordati, egli riesce a trovare la metafora adatta, la similitudine evocatrice, rimanendo fedele al suo ideale di precisione e nello stesso tempo conservando la poesia dell'insieme. Non manca alle sue descrizioni la sontuositá della luce e delle tinte, e tuttavia esse acquisterebbero una piú raffinata eleganza se il poeta si trattenesse dall'usare troppo spesso tocchi smaglianti.

Un'impressione di stanchezza deriva da questa ininterrotta serie di osservazioni sottili, di figure bizzarramente originali. « His pages so teem with fine sayings and magniloquent epigrams and gorgeous images and fantastic locutions that the mind would welcome dulness as a bright relief », dice lo Henley, col suo solito fare paradossale, ma incisivo [1]. Come per Tennyson era naturale l'avvolgere ogni oggetto in una pallida, visionaria luce di sogno, cosí al Meredith sembra indispensabile il far variamente scintillare sulle cose ch'egli si accinge a descrivere un raggio magico che le trasfigura, e talora le deforma. V'è una specie di alessandrinismo nel suo stile, un bizantinismo in quel suo giuoco continuo colla forma e coll'idea, in quel suo raffinare sulla sensazione,

(1) *Views and Reviews*. London, Dent, 1892. I, 47.

in quella sua scelta dei fiori piú bizzarri del suo ingegno per l'ornamentazione della sua frase. Nel sonetto *A Later Alexandrian* egli stesso ha definito questo peculiare stato d'animo d'un artista.

Un'ispirazione, derivata da tinte incerte,
Empiva il suo cuore, ed egli perseguiva una mistica obliquitá;
Poiché esse conducevano piú lontano di ciò che ha un unico aspetto,
Accennavano una piú sottile promessa mentre la sua ricerca andava [indagando.
La luna scolorata dalle nubi era la sua Musa,
La sua zampogna la cannuccia dell'antico, lamentoso deserto.
L'Amore era per lui unito strettamente all'Angoscia,
E la Bellezza, dov'essa camminava, tingeva di sangue la rugiada.
[I, 200].

Il suo paesaggio è ora una miniatura di particolari delicati, come in *Outer and Inner* [II, 137]:

Da ramoscello a ramoscello il ragno tesse,
Al meriggio, la sua fine tela.
Gli zefiri suonano cosi fievoli
Che solo le fogliuzze danzano;..
L'ombra piú nera, altrice di rugiade,
È attraversata da matasse ranciate:
E vividamente rosso è un filo sottile,
Che sembra ingrossare, balenando;

ora un'appassionata evocazione di un estatico momento nella contemplazione della natura:

The soft night-wind went laden to death
With smell of the orange in flower:
The light leaves prattled to neighbour ears;
The bird of the passion sang over his tears;
The night named hour by hour.

Sang loud, sang low the rapturous bird,..
He chuckled, he sobbed, alow, aloud;
The voice between earth and sky;...
[II, 40]

ora un'allegoria di un vasto pensiero, un simbolo di una concezione della vita, come nel contrasto tra i fortunati fanciulli nel

ricco verziere ed i vagabondi sulla landa, ove il cielo vespertino sembra mostrare una parvenza di futura beatitudine.

I chanced upon an early walk to spy
A troop of children through an orchard gate;...
They had but to lift hands or wait
For fruits to fill them; fruits were all their sky.
. . . . . .
Still in my view mile-distant firs appeared,
When, under a patched channel-bank,..
Behold, a family had pitched
Their camp, and labouring the low tent upreared.

Here, too, were many children, quick to scan
A new thing coming; swarthy cheeks, white teeth;
In many-coloured rags they ran...

I turned and looked on heaven awhile, where now
The moor-faced sunset broaden'd with red light;
Threw high aloft a golden bough
And seemed the desert of the night
Far down with mellow orchards to endow.
[*The Orchard and the Heath*, I, 140-142].

La luce non illumina le sue pitture con un calmo, eguale splendore, ma a sprazzi e scintillii; i suoi paesaggi, come vigorosi *thumb-nail sketches*, vengono abbozzati con vivide chiazze, con larghi tocchi suggestivi, con linee sintetiche, e la luce vi scherza come un raggio in un diamante, o un bagliore di tramonto sopra un mosaico di pietre preziose (1).

(1) V. come esempi di rapide evocazioni, I, 62:

A broken moon on forest-waters black;

II, 167:

But love remembered how the sky was green,
And how the grasses glimmered lightest blue;
...how the screen
Of cloud grew violet;...

e la descrizione del cielo dopo la tempesta in I, 54:

They waft to the moist tropics after storm,
When out of passion spent thick incense steams,
And jewel-belted clouds the wreck transform.

Dove invece egli sa frenare il tumulto delle sensazioni e rendere l'idee ed i sentimenti dominanti senza lasciarli soffocare dalle immagini secondarie, la sua lirica presenta quelle qualità rare di spontaneità, di *pathos* profondo, di intensa emozione, che fanno dimenticare ogni sua imperfezione. L'intimo accordo del paesaggio e del sentimento di rado è stato trovato e reso più perfettamente che nell'idillio *Love in the Valley*.

Vaghe sono le curve del gufo bianco, che s'aggira
In volo ondulato nel crepuscolo rischiarato da un'unica grande [stella;..
Più oscura si fa la valle, sempre più obliando;
Così potessi io dimenticare, se l'oblio potesse esser voluto.
Dite all'erbosa conca, che contiene la polla,
Di dimenticare la sorgente che la conserva colma.

. . . . . .

Felice, felice stagione, quando la candida stella indugia, aleggiando
Bassa su foschi campi, freschi di fiorente rugiada,
Presso il volto dell'alba, che traspare fra l'ombra;...

. . . . . .

O madre delle rugiade, o sera dall'oscure ciglia,
O sera dalle palpebre socchiuse, — sull'orlo della valle,
Avvolgendosi sul tuo petto, — canta, deliziata della rugiada, l'allodola,
Canta chiaramente come se le stille di rugiada avessero lor voce [in lei;
Celata dove un bagliore rosato beve il pianeta senza raggio,
Essa effonde come una piena fonte le sue zampillanti ondate.

. . . . . .

Grande e d'un rosso fumoso il freddo disco del sole scende,
Reciso da nude colline, sulla neve violetta nell'ombra;
All'oriente vasta e calma s'accende una pergola di lunare aurora,
Onde a suo agio esce la luna ardente.

. . . . . .

Tenere, novelle foglie de' faggi, — al raggiante Aprile,
Vasta elevando, ramo su ramo, una montagna di primule, —
Lucide nella luna, voi ergete gigli verso i campi del cielo,
Gigli d'assai giovine verzura trasfusa d'un argenteo fulgore,
Più belli del giglio, del candido ciliegio selvaggio,
Belli come il mio serafico amore appare
A me, apportato dai Sogni quando l'alba è sulle mie palpebre;..

. . . . . .

Potessi io trovare un luogo dove io fossi solo col cielo,
Io vorrei rivelare il mio cuore: il cielo io richiedo.
Ogni albero del bosco arrossa come il corniolo,

Sfolgora come il sorbo, oscilla come la canna.
Rosseggiando come il corniolo cremisi all'ottobre;
Fluttuando come il gladiolo al vento del sud-ovest;
Sfolgorando come il sorbo, d'un tratto balenante nelle raffiche,
Tutto sembra conoscere ciò ch'è solo pel cielo.
[I, 127-135].

D'un'eguale splendore, sebbene con piú bizzarre immagini e non avvivata dal sentimento profondo della lirica succitata, è la pittura della selva primaverile nella gelida notte lunare, parecchi tratti ricordando alcune pagine pittoresche di *Sandra Belloni*.

Col fulgore d'un argenteo giorno,
Una notte di brina aveva inaugurato il maggio;
E su quella notte impennacchiata, e chiusa quasi in un'armatura,
Il nostro bosco si ergeva come un tempio chiuso,
Il suo fogliame al limitare d'un virgineo candore.
Remoto un gufo chiamava...
Il nero ramoscello cadeva senza aggirarsi nell'aria,
Il germoglio era serrato in una stretta ingioiellata;
La foglia bruna faceva scricchiolare un ricciolo ardente;
Un cristallo sgusciava dalla foglia verde.
... un triplice chiocciare, un timido gorgheggio,
Veniva dai noccioli del giardino,
Presso la fattoria dalle finestre cremisi (1).

D'una bellezza almeno eguale a quella delle sue descrizioni di paesaggi ci si presentano le immagini di visioni vaste e radiose; qui veramente il suo spirito può effondere tutta la sua ricchezza di fantasia, qui può la sua anima obliare la realtá per ascendere ad una mistica contemplazione; le cose materiali gli offrono i loro aspetti piú grandiosi per dipingere la sua ideale composizione. Nel *Song of Theodolinda* troviamo forse l'esempio piú caratteristico di queste sue rare doti nel trattare argomenti mistici.

In their heaven the sainted hosts,
Robed in violet unflecked,
Gaze on humankind as ghosts:
I draw down a ray direct.

---

(1) *Night of Frost in May*, II, 238. — V. KELLNER, *Englische Epigonenpoesie* Beilage zur Münchener Allg. Ztg., 1889].

Red of heat, across my brow,
White of heat, I touch Him now.

Robed in violet, robed in gold,
Robed in pearl, they make our dawn; ...
Martyrs! hungry peaks in air,
Rent with lightnings, clad with snow,
Crowned with stars! [II, 24-25].

La sua fantasia empie il paesaggio di vaghe figure, sia derivate dalla mitologia, sia dalle tradizioni native [1]. La figurazione dei miti classici ci appare singolarmente deformata dalla sua immaginazione essenzialmente romantica; Keats, nell'*Endymion*, aveva dato l'esempio piú notevole dell'ardente colorito, della nuova leggiadria d'atteggiamento, della fantastica grazia, onde una mente brittannica può vestire una leggenda classica, benché giá George Chapman nella sua traduzione d'Omero avesse mostrato qual profonda modificazione venisse a subire il pensiero greco passando attraverso un'anima nordica. Lo Swinburne in alcune ballate, e specialmente nelle tragedie *Atalanta in Calydon* ed *Erechtheus*, aveva cercato di attenersi piú strettamente ai modelli antichi, ma tuttavia la sua fantasia era troppo esuberante di colori e d'immagini per limitarsi alla linea semplice, al puro profilo della frase greca. L'*Oenone* di Tennyson gli offriva giá un esempio notevole di quanto può riuscire elegante e suggestivo questo splendore contenuto dello stile, questa costrizione delle qualitá

1 Io mi appresso tanto all'invisibile
Che il mio consenso
E solo richiesto per lasciare che spiriti mascherati
Balzino fuori dagli alberi e dai fiori.
[*Outer and Inner*, II, 135]

Enter these enchanted woods,
You who dare;...
But should you distrust a tone,
Then beware.
Shudder all the haunted roods,
All the eyeballs under hoods
Shroud you in their glare.
[*The Woods of Westermain*, I, 73-74].

innate di un ingegno settentrionale, nel trattare un argomento classico. Meredith tuttavia, secondo il suo solito, lasciò libero il volo alla sua fantasia, e ottenne cosí in *Bellerophon*, in *The Day of the Daughter of Hades*, in *Phaethon*, un unione alcunché forzata di frasi classiche e d'immagini selvaggiamente brillanti, di reminiscenze e di originalitá bizzarre; non seguí il diffuso, aureo stile di Keats, né quello sobrio di Tennyson, ma trattò il mito con un carattere schiettamente personale, riuscendo tuttavia a dare una bellezza mirabile al suo lavoro. Il finale di *Phaethon* è specialmente caratteristico dell'arte del Meredith per la squisita trattazione de' particolari e la grandiositá dell'immagini.

Disse Zeus, assai terribile, al fulmine ch'egli scagliava: «Colpisci a morte;
Perisca la follia, altrimenti il fato degli umani si compie»; ed il fulmine [volò sicuro.
Allora l'apportatore d'incendio piombò; dal carro simile ad una torcia, [giú per le smisurate altezze,
Egli inclinò il suo capo senza raggi, abbandonò le redini ed il sostegno [del piede, — non levò un grido.
Come il fiore, quando vanisce allargandosi sulla superficie del fiume,
Abbandonò le membra a destra ed a manca, spento; e cosí cadde pre- [cipite,
Veduto dagli umani come una lieta pioggia, che manda la sua freschezza [ancor prima di scendere;
Cosí egli piovve su di essi, proiettato in ombra sugli azzurri arci- [pelaghi,
Sui pascoli, d'una serica lucentezza, dei continenti e delle isole;
Cosí scendendo egli ravvivò la verzura della nostra terra.

Querule nelle brezze ora le sue sorelle gemono, rabbrividendo,
Presso il fiume che scorre liscio all'irato mare d'Adria,
Dove egli cadde, e dove esse subitamente furon mutate in tremuli
Alberi sempre lamentosi, che lo piangono, cangiato in purpureo [ciclamino.
[II, 103-104].

L'autore con cui egli presenta maggiore affinitá, sia pel concetto che per la forma, è Roberto Browning; come il poeta di *Bells and Pomegranates* egli mira a rendere colla sua arte non una realtá oggettiva, ma piuttosto l'emozione che questa realtá ha destata nel suo spirito, a mostrarci cose note riflesse nello

specchio della sua anima ardente che le trasfigura. Il suo ideale riguardo alla forma è una frase sintetica intesa a rappresentare l'impressione complessiva, screziata di minuti e caratteristici particolari; e, come l'autore di *Sordello*, egli tende ad essere piuttosto ellittico nella figurazione, a dare le linee essenziali, le tinte dominanti, lasciando all'immaginazione del lettore di completare la pittura; egli è pago della frase suggestiva che rivela l'atteggiamento, il moto, la vita delle cose, piuttosto che il loro profilo studiato nell'immobilitá ed a freddo, che evoca il colore visto attraverso la luminosa, aurea bruma del suo sogno poetico, anziché la tinta reale. Dal Browning ancora egli ha appreso quell'estrema libertá d'espressione, quel completo abbandonarsi al volo della fantasia senza por mente alla difficoltá che proverá il lettore nel raffigurare l'immagine cosí rapidamente abbozzata, quell'indipendenza dell'artista, che, manifestando le sue senzazioni con sincerità assoluta, diviene cosí strettamente personale che rende difficile la comprensione del suo pensiero, e cade quindi nell'oscurità [1]. Frasi di una rara, elaborata eleganza si alternano con locuzioni tolte al linguaggio famigliare, provocando quelle discordanze e quegli sbalzi di stile che furono tra i principali ostacoli al diffondersi della fama di Browning; la loro maniera aristocratica permette loro di fare astrazione dalle norme rettoriche, non però senza che il loro stile diventi rude, ineguale, bizzarro. L'acuta analisi psicologica di *Modern Love* rammenta piú d'una volta il metodo analitico adottato in *The Ring and the Book*; v'è però nel Browning una concezione piú vasta dell'umanitá, un piú vivo interesse nei problemi essenziali della vita, una visione piú profonda e piú comprensiva della natura, una maggiore varietá di sentimenti, e quindi una maggior grandezza poetica.

(1) V. ad es. la bizzarra immagine in *Modern Love*.

> We saw the swallows gathering in the sky,...
> The pilgrims of the year waxed very loud
> In multitudinous chatterings, as the flood
> *Full brown came from the West, and like pale blood*
> Expanded to the upper crimson cloud.
>
> (L. 49).

Ma è pure evidente, specialmente nelle parti descrittive, l'influenza del Keats, in quella speciale comprensione dell'universo per cui le cose diventano simboli d'un ideale di vita e di bellezza interiore, ed in quell'intenso affetto che avvince il poeta allo splendore ed alla freschezza del paesaggio; quest'amore intenso della natura induce l'artista a foggiarsi un mondo ideale in cui egli concentra ed intensifica le immagini che ha spigolate nella realtá; l'emozione ch'egli ha provato innanzi ad un fiore o ad un lago scintillante diventa un'ebbrezza nella quale la realtá si accende d'una luce nuova ed abbagliante; e, mentre con la sua vivida memoria egli riesce a darci l'illusione del vero, egli ci trasporta in questa regione incantata della sua fantasia. Tale è il sogno dell'*Endymion*; tale, sebbene meno intenso, quello di *The Day of the Daughter of Hades*.

> Ora i prati cosparsi di croco,
> Ed le falde boschive smaltate d'asfodeli ella lasciò,
> Ed i pendii del lago, e l'inebbriante profumo
> Del narciso,...
> Passando accanto alle campanule dei giacinti nelle macchie,
> Ed alle candide anemoni amate dall'ombra, a mezzo celate,
> Alle lucertole ed ai serpi avidi di sole.

Accanto all'influenza di Browning può venir notata quella di Carlyle; benché piú evidente nella sua prosa, tuttavia anche nella sua opera poetica, quel libero e selvaggio errare della fantasia che appassionatamente contempla la delicatezza di un fiore o l'asprezza d'una rupe oscura, tutto irradiando d'un fuoco spirituale, il colore violento e la stranezza delle immagini tradiscono l'influsso dello scrittore scozzese.

Nella lirica descrittiva *The Woods of Westermain* egli ricorda nella musica del ritmo pastorale, nel profondo sentimento della vita campestre, nella dolce calma meditativa, nel colorito mitologico delle immagini, lo squisito dittico miltoniano, *L'Allegro* e *Il Penseroso*.

> Would you better? would you worse?
> You with them may gather ripe
> Pleasures flowing not from purse;..
> You have seen the huntress moon

Radiantly facing dawn,
Dusky meads between them strewn
Glimmering like downy awn;..
Thus opposing grandeurs live
Here if Beauty be their dower;
Doth sire of her spirit give
Fleetingness will spare her flower.
This is the tune we play,
Which no spring of strength would quell;...
Yet through measured grave accord,
Hears the heart of wildness beat
Like a centaur's hoof on sward. [I, 74 sgg.]

Sotto questi arabeschi d'immagini bizzarre e di sottili concetti si cela tuttavia un'intima conoscenza della natura ed una simpatia profonda col dolore, colle aspirazioni, colle speranze degli umani; una commozione intensa pervade quel dramma poetico ch'è *Modern Love*; le figure essenziali appaiono qui stranamente vive, studiate con spietata analisi nella realta dell'esistenza, non spiriti chimerici foggiati dalla fantasia dell'artista; le stesse sapienti sfumature di sentimento, la stessa acuta tortura interiore, lo stesso dissidio doloroso di passioni, che rendono palpitanti di vita le figure di Dahlia Fleming, di Richard Feverel, di Diana of the Crossways, dei *Tragic Comedians*, riappaiono in questo ciclo di liriche d'una forma cosí brillante, d'una sí nervosa energia. La lotta di queste anime si accentua subito, disperata sino alla morte:

By this he knew she wept with waking eyes;...
Like sculptured effigies they might be seen
Upon their marriage-tomb, the sword between:
Each wishing for the sword that severs all; [I]

un colpevole segreto li divide e li costringe a mentire, e dal loro Passato si effonde un fascino malefico, a cui il loro spirito tenta di ribellarsi con sforzo tormentoso:

Each wore a mask;..
He sickened as at breath of poison-flowers. [II]

Innanzi allo svanire lento, quasi insensibile, del sogno di felicitá, questi spiriti si sentono invasi da una vana angoscia, da

un rammarico cocente; il loro ideale è ormai per essi una stella che s'è lugubremente velata di nubi, e, sebbene da tempo il loro cuore sia morto, un'oscura illusione ancora indugia, poiché l'ora fatale non fu da essi notata.

> I claim a star whose light is overcast;..
> The hour has struck, though I heard not the bell. [III]

L'ipocrisia vela il loro odio profondo; il vento gelido del destino li spinge come due navi ostili sulla stessa via, la loro esistenza sembra scorrere placida, senza apparente contrasto, anzi quasi gioconda; benché mortalmente nemiche queste anime possono celare il loro amaro rancore. I volti ostili possono sorridere nel vicendevole inganno.

> She has a pulse, and flow
> Of tears, the price of blood-drops, as I know,
> For whom the midnight sobs around Love's ghost,
> Since then I heard her, and so will sob on.
> — Beneath the surface this, while by the fire
> They sat, she laughing at a quiet joke. [VI]

Tuttavia anche nel suo freddo sguardo, « in the steel-mirror of her eyes », si rivela l'occulta ferita, ed il suo gesto tradisce il rimorso che la trafigge, ed un senso di pietá traluce, istintivo e fugace.

> Poor twisting worm, so queenly beautiful!

Essi scrutano invano gli anni defunti, onde scoprire il primo screzio, che s'allargò nell'insorpassabile abisso che ora li separa:

> Where came the cleft between us? whose the fault?
> My tears are on thee, that have rarely dropped
> As balm for any bitter wound of mine; [VIII]

ed il bagliore di luminosi miraggi che ancora s'effondeva dal Futuro, « from dim rich skies », viene spento per sempre dall'ombra che si stende sulla loro vita. Meredith cerca di far specialmente risaltare in questo tragico idillio i punti piú salienti di questo conflitto di passioni, e li scopre in que' rari momenti di debolezza in cui l'anima lascia cadere la maschera rosea e serena, e

si svela pallida e tremante d'angoscia, folle di un dolore mortale: la scena quasi scherzosa nel giardino [XXI], mentre le prime stelle si accendono fra i rami, si chiude con un'agonia segreta:

> When she wakes,
> She looks the star that thro' the cedar shakes:
> *Her lost moist hand clings mortally to mine.*

Attorno ai personaggi gli avvenimenti dell'esistenza si svolgono frivoli e giocondi: ma l'artista fa convergere la nostra attenzione sul dramma che si svolge parallelo alla commedia esteriore; alcuna volta le lagrime a lungo represse sgorgano tacite, irrefrenabili, quasi accennando ad uno scioglimento vicino. « Ella si ferma innanzi allo specchio. Qual aspetto vi discopre? — Un volto che sembra l'ultimo a rivelare! — Ed ella si distoglie in fretta da quella vista, e, con mossa agitata ed irresoluta. — Viene a me, silenziosa come un'ombra; e mentre essa sta esitando, pallida, innanzi a me, — Le sue lagrime piovono calme come le foglie di quercia dopo il gelo. — Essa non parlerá. Io non domanderò. — Noi siamo separati da un vasto, silente abisso » [XXII]. Il poeta ha tentato di scrutare in ogni piú oscuro meandro quelle anime che sfuggono ad un'osservazione superficiale, quelle esistenze che sono un tessuto di menzogne, quei volti le cui fattezze non sono mai convulse dallo spasimo interiore; anime segrete, sensitive, crudeli nella finta serenitá che le circonda di una luce sinistra.

> That cruel lovely pallor which surrounds
> Her footsteps;..
> Secretive, sensitive, she takes a wound
> Deep to her soul, as if the sense had swooned,
> And not a thought of vengeance had survived;..
> O have a care of natures that are mute!
> They punish you in acts; their steps are brief.
> [XXIV,XXXV].

Vano è ogni tentativo di cercare altrove una felicitá che non è piú possibile nella loro vita, tranne che per un rivolgimento interiore che nessuno ha il coraggio di attuare; l'avversione scintilla furtiva nella malignitá del loro sguardo, la glaciale ironia

delle parole è smentita dal tremito delle labbra; sotto la cortese correttezza della conversazione essi sentono l'odio selvaggio che arde nell'ultimo del loro cuore.

By stealth
Our eyes dart scrutinizing snakes. She's glad
I'm happy, says her quivering under-lip.
'And are not you?' 'How can I be?' 'Take ship!
For happiness is somewhere to be had!'
'Nowhere for me!' Her voice is barely heard.
[XXXIV].

Una folla di acute osservazioni psicologiche è condensata in queste liriche brevi; sullo sfondo di una ricchezza luminosa e profonda di tinte cangianti, di mattini sereni e di crepuscoli purpurei, le pallide figure passano, sempre nuove nel loro silente dolore, nel loro mutuo disprezzo; la lunga pena sembra talora assopita, lo strazio sofferto è come un sogno lontano, l'occulta tragedia sembra languire, e l'illusione dell'oblio è cosí dolce che par veritá.

Our tragedy, is it alive, or dead?

Passano queste nostalgiche figure sotto calmi cieli di settembre, garruli di rondini, nella freschezza della primavera, fra siepi di rose selvagge, mirano negli stagni di giardini crepuscolari i cigni dileguarsi nell'ombra, e la pace delle cose s'insinua nel loro spirito.

Love that had robbed us of immortal things,
This little moment mercifully gave,
Where I have seen across the twilight wave
The swan sail with her young beneath her wings.
[XLVII].

Ed il poemetto si chiude su di un dolore che non finirá che colla morte; le Anime, in cui è spenta la luce che, da un'aurora di fiamme, prometteva un giorno radioso, siedono con stanca tristezza sulla riva del fiume Lete, cercando di dimenticare la rovina del loro ideale e lo strazio, che ha torturato la loro esistenza sotto la sua ridente parvenza, e che l'artista ha scoperto e rivelato.

In tragic hints here see what evermore
Moves dark as yonder midnight ocean's force,
Thundering like ramping hosts of warrior horse,
To throw that faint thin line upon the shore!

[1]

In questo ciclo di sonetti, — come nella maggior parte delle sue liriche, — la forma ora assurge ad una squisita musicalitá, ora, malgrado la sottile elaborazione del pensiero, scende al ritmo della prosa; ma ciò che redime questi difetti della sua espressione è la vibrante simpatia colla natura e coll'umanitá, che continuamente vivifica la sua arte: dilettantismo e puro giuoco di parole sarebbe un simile stile senza questa intima corrente di sentimento, che dá serietá all'opera sua, ed in alcuna guisa la nobilita; appena accennato nella maggior parte delle sue poesie, questo amore per l'umanitá compare talvolta in modo manifesto:

« Accetta » la Terra dice; ciò non è difficile
Ne' boschi; ma essa ripete nelle cittá:
« Accetta »; e, se pure noi abbiamo pianto,
E tremato di paura,
E indietreggiato d'orrore, una ricompensa certa
Noi abbiamo, noi che la scienza incorona,
Noi che vediamo dal terriccio sbocciare la rosa,
E l'anima fiorire tra il sangue e le lagrime (1).

(1) *A Reading of Earth.*, II, 138. — The extracts from G. Meredith's Works which I have collated here, are by permission of Messrs. Constable and Co. Ld., London, and Messrs. Charles Scribner's Sons, New York.

IL PAESAGGIO NEI " POEMS AND BALLADS "

DI ALGERNON CHARLES SWINBURNE

I paesaggi che lo Swinburne ha evocati nelle sue liriche possono venir classificati in due categorie: la prima comprende quelli ispirati da sogni o visioni, la seconda quelli dipinti direttamente dal vero; i primi offrono speciale interesse per conoscere intimamente l'anima del poeta; una singolare vividezza, la freschezza ed il terso splendore di un'emozione intensa, sono i pregi caratteristici degli altri.

L'artista, nel suo sogno, trasforma la realtá in un regno incantato, contemplando le cose non direttamente, ma rispecchiate nel suo spirito ebbro di gioia o di dolore; il suo mondo ideale è quella magica regione, quella terra d'incantesimi, eternamente radiosa e silente, che Rossetti e Burne-Jones hanno ritratta nelle loro fantastiche tele; dalle opere di questi artefici visionari, che schiudevano alla poesia nuovi orizzonti, egli ebbe spesso a trarre ispirazione; cosí, ad esempio, in *Madonna mia*:

« Sotto i verdi rami del melo, — che mai procella verrá a destare, — la mia donna ha la sua dimora, — fra due pergolati ».

« Per lei tutte le rugiade e le piogge sono musicali; — le calme contrade ed i cieli lasciano una luce ne' suoi occhi. — Questa è la lode della mia donna, — nelle terre del tramonto » [1].

(1) 'Under green apple-boughs — That never a storm will rouse, — My lady hath her house — Between two bowers. — To her all dews that fall — And rains are musical; — The quiet lands and skies — Leave light upon her eyes; — This is my lady's praise... — In sunset lands'. *The Poems of Charles Algernon Swinburne*. London, Chatto and Windus, 1901, vol. I, p. 273, 275. [La citazione e traduzione dei passi dello Swinburne in questo studio è fatta col gentile permesso del poeta Theodore Watts-Dunton].

In *A Ballad of Dreamland* egli avvolge la scena con un senso di mistero, mirabilmente suscitato per mezzo di delicate, vaporose immagini; la calma del simbolico rosaio, il morbido ardore delle corolle, e, nel magico silenzio, il canto dell'invisibile augello, evocano un paesaggio di sogno, una visione di mistico fulgore. « Io nascosi il mio cuore sotto le rose. — Perché non volle esso dormire? perché doveva esso trasalire, — se mai una foglia del roseto si moveva? — Che cosa fece sí che il sonno agitò le sue ali e fuggí? — Solo il canto di un celato augello » (1). È il misterioso incanto che emana da alcuna lirica de' simbolisti francesi, che tanto devono al poeta brittannico; è quel sentimento che non di rado anima i loro paesaggi di leggenda, ad esempio, il giardino della « Belle au bois dormant » di Paul Valery:

La Princesse, dans un palais de roses pures,
Sous les murmures et les feuilles, toujours dort.
Elle dit en rêvant des paroles obscures,
Et les oiseaux perdus mordent ses bagues d'or.

Tale è il sinistro giardino con cui il poeta ha simbolizzato l'anima oscura di Baudelaire:

Sono i frutti colá foschi come la polvere, o lucidi come il sangue?
La nostra semente cresce in quel terreno,
In quelle regioni dove il sole e la luna sono muti
E le stelle silenti? Vi sono colá fiori,
O v'è alcun frutto?
La morte non ci porterá forse tutti noi un giorno, come giá portò te,
Fuori del mistico, lugubre giardino,
Dove, durante tutto il giorno, le tue mani in sterile ghirlanda
Intessevano i fiori malati del mistero e dell'ombra,
Verdi bocciuoli di dolore e di colpa, e gli ultimi grigi fiori,
Odorosi, pallidi di veleno, dal cuore di sangue,
Passioni che balzarono dal sonno, e pensieri che trasalirono? (2)

È l'emblematico soggiorno in cui il Maeterlinck ha raffigurato il suo spirito angoscioso, in cui egli contempla

(1) "Under the roses I hid my heart. — Why would it sleep not? why should it start, — When never a leaf of the rose-tree stirred? — What made sleep flutter his wings and part? — Only the song of a secret bird." *Op. cit.*, vol. II, p. 85.

(2) *Ave atque Vale, in Memory of Charles Baudelaire*, I, 50-7.

Les grandes végétations
Dont l'oubli nocturne s'allonge,
Immobilement comme un songe
Sur les roses des passions,...
Des lys au fond des eaux lointaines,
Et des mains closes sans retour (1).

Talora il poeta contrasta lo sfondo della scena colle allegorie ch'egli vi dipinge, ed i volti pallidi di angoscia spiccano sopra un paesaggio ideale, ridente ne' raggi di un astro che non conosce tramonto. « Io trovai ne' miei sogni un luogo di fiori e di brezze, pieno di alberi leggiadri e d'erbe felici; nel mezzo stava una donna vestita, come l'estate, di dolci ore; il dolore aveva riempito l'azzurro delle sue tremule palpebre, e la triste rosa della sua bocca sembrava mesta delle cose gioconde passate » (2). Nello spirito dell'artista la natura assume talvolta una parvenza indefinita, spettrale; quand'egli pensa alla primavera vicina contemplando le foreste morte sotto le nevi, egli giá dipinge con diafane tinte di sogno la visione delle future corolle. « Io volsi il mio cuore verso le terre della Primavera, io protesi il mio spirito verso le ore belle, le ore piú purpuree della Primavera, — io inclinai la mia anima verso di esse, con mani aperte a cogliere le spettrali fioriture » (3). Una scena materiata di bagliori e di brume, di nebbie opalescenti e di raggi azzurrini, sorge nella sua mente; egli prova un desiderio ardente di liberarsi dal fascino della realtá, e la sua immaginazione è sempre pronta a frapporre un mistico velo cangiante, arabescato di simboli luminosi, fra la natura ed il suo sguardo; spesso egli non considera il Vero che come un impulso a librarsi nel mistico firmamento della sua visione interiore. « Mirando l'Estate morto innanzi a me, — io volsi il mio viso al mare... finché io udii come un rumore d'acque che moveano tremule sotto i piedi d'innumerevoli angeli, venuti da tutti i cieli... » (4). Come lo Shelley, che ha esercitato una profonda

(1) *Serres Chaudes*. Bruxelles, Lacomblez, 1900, pp. 13, 24.
(2) *A Ballad of Life*, I, p. 1.
(3) *A Vision of Spring in Winter*, II, 94.
(4) *Hendecasyllabics*, I, 202.

influenza sul suo pensiero e sulla sua forma lirica, egli tende a rappresentare il suo mondo interiore piuttosto che gli esseri reali, a trasfigurare le cose in un ideale universo piuttosto che accuratamente ritrarne i colori e le linee; e questa trasfigurazione della natura è ottenuta per mezzo di graduali cangiamenti, il poeta effondendo dapprima sul paesaggio il fulgore del suo intimo sogno; quindi accendendo e purificando le tinte in gemmei colori, ed infine aggiungendo ad ogni particolare un significato simbolico, che esprime l'idea racchiusa in ogni forma e da essa appena tralucente. Introducendo questi nuovi caratteri nella pittura del paesaggio egli si stacca dallo Shelley e dal Keats, diviene piú mistico, si avvicina a quei recenti poeti, che, al pari di Rilke e dell'autore della *Mort de Tintagiles*, non vedono la natura che come una simbolica parvenza illuminata dalla luce della loro anima.

Il suo paesaggio ideale non è altro che un'allegoria del suo stato interiore, e questa concezione ci dimostra la sua parentela coi Preraffaelliti; benché principalmente nell'espressione dei volti ch'egli viene evocando, nel mistero del loro sorriso dolente, noi ritroviamo i caratteri di questa scuola, tuttavia l'influsso si estende ancora alla creazione del suo universo spirituale. Al pari di Madox Brown e di George Frederick Watts egli vive presso mari incantati, in foreste *beyond the world*; i luoghi strani, solitari, selvaggi, emblemi di Morte e di Mistero, che questi artisti hanno ritratto con pallide tinte, con bizzarre armonie di linee, riappaiono in alcuna delle scene suggerite alla nostra fantasia dalla melodia dolorosa del verso dello Swinburne. Tale è il Giardino di Proserpina [1], la terra fatale del Silenzio e dell'Oblio:

« Qui, dove il mondo è calmo; — qui, dove ogni affanno appare come la furia passata di venti morti e di onde infrante, — qui, in incerti sogni di sogni, — io contemplo il lento crescere del campo verde, — io miro un sonnolento mondo di riviere ».

« Pallida al di lá dell'atrio e dell'alta porta, — coronata di calme foglie, — sta Colei che raccoglie tutte le cose mortali con fredde mani immortali ».

(1) I, 169-171.

Pale, beyond porch and portal,
Crowned with calm leaves, she stands,
Who gathers all things mortal
With cold immortal hands.

Venendo ora a trattare di quella parte dell'opera sua in cui egli si ispirò direttamente alla natura, noi notiamo anzitutto che essa gli appare animata da una vita profonda, ch'essa piange e sorride per lui come una creatura umana. Il mare rabbrividisce d'angoscia quando il vento della procella lo increspa:

The sweet sea...
Shudders and shines as the grey winds gleam,
Turning her smile to a fugitive pain (1).

Lo Swinburne ama intensamente il mare, egli lo ammira come il simbolo di un'esistenza più vasta e più profonda della sua, ed a lui si volge come ad una madre, che sola può confortare la sua vana tristezza, il suo tedio mortale.

Let us rise up and part; she will not know.
Let us go seaward as the great winds go,
Full of blown sand and foam; what help is here? (2)

Nell'oceano egli ritrova un'immagine solenne della sua misteriosa angoscia; la lugubre distesa delle acque si impone alla sua mente come un simbolo sovrano, quando, amareggiato dalla vita, egli cerca di esprimere la sua melanconia; egli lo ama più della terra, esso gli appare fulgente di un'eterna bellezza presso cui impallidisce l'incanto perituro delle foreste e dei fiori.

« Dai fiori rivolgi il tuo sguardo al mare; — poiché i fiori della spuma rimangono e durano, mentre i fiori delle rose avvizziscono » (3).

(1) « Il dolce mare rabbrividisce e brilla quando i grigi venti scintillano, cangiando il suo sorriso in un fuggevole dolore ». I, p. 36.

(2) « Leviamoci e separiamoci; essa non vuol sapere. — Andiamo al mare, come vanno i grandi venti, — pieni di schiuma e di sabbia; che può giovarci, qui? — Non v'è giovamento, poiché così stanno tutte le cose, — e tutto il mondo è amaro come una lagrima. —... Sebbene tutte le stelle rendessero l'aria d'oro, — ed il mare irrequieto vedesse movere al vento — un fiore di luna, che abbelliva ogni corolla di spuma,... — essa non voleva porvi cura ». I, 52; v. pure p. 43: « *O mother, o sea...* »

(3) *A Forsaken Garden*, II, 23.

Come una luminosa prateria esso si estende innanzi al suo sguardo, smaltato dal candore delle sue nivee corolle di schiuma, effimeri gigli di neve e di cristallo. Le sue piú vive esultanze egli prova contemplando le acque tumultuose; la sinfonia del mare echeggia in parecchie delle sue liriche con selvagge armonie, nel verso evocatore,

And all the choral waters sang,

nell'ode *To a Seamew*:

« L'ala dell'onda si spiega e si agita, — il cuore dell'onda si gonfia e si spezza; — i flutti, le cui gole sono tuoni, — cadono, cozzando l'un coll'altro, — e trionfano mentre essi muoiono ». Egli dipinge la tempesta con una straordinaria vigoría d'immagini; nel frastuono dei marosi, egli, come Heine ascoltando la musica fatata dell'oceano, ode suoni e canti, e melodie lontane, grida « come di selvagge anime urlanti il grido di cose immortali » (1). Ed il lirico del *Mare del Nord*: « Il mio grido si perde nella muggente tempesta; — e nel tumulto, quasi di battaglia, dei venti, — io odo dolci suoni d'arpa, — ed un nostalgico canto; — ed io riconosco la voce. — Lontano, sulla rocciosa costa scozzese, — dove un grigio castello s'aderge sui marosi, — sta una leggiadra donna inferma, — ed essa suona l'arpa e canta,... — ed il vento porta la sua triste, oscura canzone — sul vasto mare procelloso » (2). Egli ritrae non solo la poesia dell'alto mare con intenso splendore di colori ed armonie profonde di irruenti accordi, ma anche i particolari della scena, i giochi di luce sulle spume, il bianco volo de' gabbiani, il pallore de' fiori vivi, imprigionati nel gemmeo nitore delle acque, le bizzarre e delicate rose di mare (3).

Lo Swinburne è piuttosto inclinato a scoprire nella natura un

(1) I, 203; II, 212-13; II, 29.

(2) *Die Nordsee*. I, 8. *Sturm*. — V. pure *Abenddämmerung*, 1-12.

(3) « ...as a rose under water in prison, — That stretches and swings to the slow passionate pulse of the sea, — Closed up from the air and the sun, but alive as a ghost rearisen. » (...come una rosa sotto l'acqua in carcere, — che si stende ed oscilla al lento, passionato pulsare del mare, — esclusa dall'aria e dal sole, ma viva come uno spettro risorto). *Hesperia*, I, 175.

sentimento di dolore anziché di gaudio; i fiori soffrono nell'autunno che muore; il paesaggio invernale sorge innanzi a lui tragicamente:

. . . . Io so
Che le strade ed i boschi sono soffocati dalla neve,...
Ma certamente in strani luoghi v'è pure la Morte,
E sul volto della Morte le sparse chiome del Sonno.
Ah! volesse pure il Sonno, colle punte delle sue dita, dolci come fiori,
Frangere il frutto di Morte sulle mie labbra;
Ah! volesse pure la Morte schiacciare i grappoli del Sonno,
E spremere il loro sugo su di me, mentre esso stilla! (1)

Egli sa rendere con efficacia il terrore del crepuscolo e quella tristezza singolare, intessuta di presentimenti oscuri e di vaghe paure, che stringe l'animo al cader dell'ombre; il pensiero della morte vince ogni altra idea e troneggia sinistramente nel suo spirito, quando le tenebre si addensano. « La Notte piomba sull'Anima, e le stelle, mentre sfavillano, — parlano di minaccia o di lutto, rimproverandoci — che noi pensiamo di loro meglio di quanto il Terrore potrebbe pensare. — Il Pensiero illumina l'oscurità in cui la suprema, — pura presenza della Morte ci farà certi, e ci proverà, — se noi sogniamo » (2). In *Neap-tide* terribile è la pittura del morto oceano, delle acque defunte, immote come il cielo senza vento; il paesaggio concentra nella sua melanconia il mistico spavento, che deriva dalla natura cupa e silenziosa all'anima intenta; un sinistro incantesimo incombe sul mare e si propaga allo spirito del poeta, le cose che lo circondano diventano ombre di oscuri sogni, e la Morte è sì grande e dominatrice in questa scena che essa appare forte e splendida come la Vita stessa

(1) [illegible] 14.

(2) *In the Twilight*, I, 249. — V. pure in *Nocturne* [II, 155], una delle liriche francesi dello Swinburne, l'appassionata invocazione:

Verse l'oubli de l'angoisse et du jour;
Chante; ton chant assoupit l'âme et l'onde;...
Car toute chose aimée est moins profonde,
O Nuit, que toi, fille et mère du jour,
Toi, dont l'haleine enfle et réprime l'onde,
Toi, dont l'ombre a tout le ciel pour séjour.

The clouds and the gleams overhead
Change and change; and the sea remains
  A shadow of dreamlike dread.
Wild, and woful, and pale, and grey,
  A shadow of sleepless fear,
  A corpse with the night for bier;...
Outside of the range of Time,
Who knows if haply the shadow of death
  May be not the light of life? (1)

Luoghi desolati e foschi esercitano un fascino potente sul suo spirito; uno de' piú caratteristici esempi di questa particolare tendenza della sua anima è la lirica *The Forsaken Garden*, colla sua chiusa cosí bizzarra ed intensamente suggestiva: « Qui, ora, nel suo trionfo in cui periscono tutte le cose, — distesa sulle spoglie che la sua mano stessa ha sparse, — come un dio che s'è ucciso sul suo stesso strano altare, — la Morte giace morta ». In *The Witch-mother* egli pone come adatto sfondo alla scena di crudele magia ch'egli viene evocando un desolato paesaggio, un ricordo angoscioso delle fredde spiagge del Northumberland; in un'altra ballata, *The Bride's Tragedy*, la brughiera spazzata, sferzata dall'uragano, le ginestre tormentate dalla raffica, le grida dei venti, sono vividamente rese nel ritornello, con cui egli intreccia il torvo paesaggio e l'avventura tragica ch'ei viene narrando; in *The Sea-swallows* il tenebroso orizzonte, gli autunnali, esili alberi, che agitano in tremito convulso le loro ultime, aride foglie, vengono pure descritti nel *refrain*:

The ways are sair fra' the Till to the Tyne (2).

La luna è spesso raffigurata raggiante di un sinistro fulgore, scarlatta, come un fiore sanguinoso, fluttuante sulle acque calme dei cieli. Ma talora, come un volto, la scena sorride, palpita come un cuore:

---

(1) « Le nubi ed i bagliori, in alto, — mutano, mutano; ed il mare rimane, — un'ombra di terrore simile ad un sogno. — Selvaggio e dolente, pallido, grigio, — un'ombra di insonne timore, — un cadavere di cui la notte è la bara;... — Oltre il limite del Tempo, chi sa se forse l'ombra della Morte non è la luce della Vita? » II, 238.

(2) I, 288.

And the flag-flowers lightened with laughter,
And the meadows sweet [illegible] with love

ed evocati con brevi tratti, i paesaggi sorgono, intensamente suggestivi, innanzi al nostro sguardo interiore.

By the tideless dolorous midland sea, . .
In a land of sands and ruin and gold, . .
Out of the golden remote wild west where the sea without shore is,
Full of the sunset, and sad, if at all, with the fulness of joy,
As a wind sets in with the autumn that blows from the region of [stories,... (1).

La natura si trasforma, si trasfigura, oscilla fra la realtà ed il sogno, alcun paesaggio derivato dalla grigia, pensosa terra brittannica si muta d'un tratto, come per incanto, nella visione di una fantastica contrada, ed il poeta trova in essa immagini assai atte ad esprimere i suoi sentimenti, immagini di letizia e di tristezza; il rovo gli offre un simbolo di dolore, il giglio di gioia, il papavero de' campi dell'Oblio (2). Egli sembra abbandonare talora per un istante le sue visioni per curvarsi a guardare intentamente fragili corolle, ed osservare il minuscolo fiore della palude,

A little marsh-plant yellow green,
And pricked at lip with tender red (3),

notare le *apple-coloured cranberries*, le *rose-mouthed acacias*, *the lips of the lily-flames*, le foglie di rosa, « che non si scostano, e non passano come uno spirito da sogno a sogno, — come un dolore da cuore a cuore ». Malgrado il suo sintetico modo di considerare la natura egli osserva minuti particolari e ne accumula talora parecchi in una sola frase, così che in un quadro di grandiosa

(1) [illegible] — Presso il doloroso mare chiuso fra terre, senza marea... » — « In una regione di sabbie, di ruine, e d'oro,... » — « Dall'aureo, remoto, selvaggio occidente, dov'è l'oceano senza spiaggia, — Effuso della luce del tramonto, e triste, — se pur triste, — della pienezza del suo gaudio, — quando, all'autunno, si leva una brezza, che spira da un paese di leggende,... »

(2) [illegible] — *Ballad of Death*, [illegible]

(3) « Una piccola pianta della palude, di un verde giallo, e punzecchiata all'orlo di un tenero vermiglio ». *The Sundew*, [illegible] *Spring in Tuscany*, [illegible] *The Year of the Rose*, [illegible].

magnificenza come quello dipinto in *March* noi possiamo scorgere le gemme della ginestra che s'indorano a primavera;

> Thy spirit is quenched not, albeit we behold not thy
> face in the crown of the steep sky's arch,
> And the bold first buds of the whin wax golden (1).

I multiformi caratteri delle creature gli giovano ad esprimere le sue emozioni di fronte alla natura; l'immagine degli occhi sfavillanti delle fiere gli serve ad evocare il sinistro ardore del tramonto, lo slancio possente delle belve gli giova a significare l'improvviso erompere della Primavera e la gioia della luce aurorale che si slancia sui cieli notturni e sulla terra oscura;

> Dawn, as a panther springs,
> With fierce and fire-fledged wings,
> Leaps on the land that rings (2).

Egli nota con accuratezza i caratteri degli animali, e riesce quindi a ravvivare gli antichi miti col realismo della rappresentazione; la rondine, in *Itylus* (3), possiede nello stesso tempo i caratteri di una creatura umana e di un augello; noi sentiamo il canto dell'usignuolo, la sua angoscia nutrita d'immortali memorie, ed in pari tempo vediamo il piccolo essere alato volteggiare leggero nell'aria vespertina, e ne udiamo le brevi, stridule grida.

> O rondine, o sorella, o rapida, bella rondine,...
> È lungo il tuo viaggio al sud ed al sole;
> Ma io, avendo compito il desiderio del mio cuore,
> Effondendo il mio canto nell'altura, nella valle,
> Dal bruno corpo e dalla dolce, piccola bocca,
> Nutro di fuoco il cuore della notte.
>
> O dolce sorella errabonda, o mutevole rondine,...
> Il tuo cuore è lieve come la foglia d'un albero;
> Ma il mio scende, fra gli abissi dell'oceano,
> Al luogo dove Itilo fu ucciso,
> Dove fu la festa di Daulide, nel Tracio mare.

(1) « Il tuo spirito non è spento, sebbene noi non vediamo il tuo viso sulla cima dell'erto arco de' cieli, e le prime, ardite gemme della ginestra farsi d'oro ». II, 173.

(2) « L'alba, come si slancia una pantera, balza con fiere ali dalle penne di fuoco sulla terra che risuona ». *Summer in Auvergne*, II, 125.

(3) I, 54.

O rondine, o sorella, o rapida rondine,
Io ti prego, non cantare per un istante.
Non sono ancora umidi di sangue i tetti e gli architravi?
La rete tessuta, facile a seguire,
Il piccolo corpo ucciso, il viso simile ad un fiore,
Posso io ricordare se tu li dimentichi?

O le mani che s'aggrapparono, i piedi che seguirono,
La voce del sangue del fanciullo, che grida ancora:
Chi mi ha ricordato? chi mi ha obliato?
Tu hai dimenticato, o rondine estiva,
Ma il mondo finirá quando io oblierò.

Il poeta si rivolge con intenso sentimento agli augelli di mare, emblemi, come nelle selvagge liriche del *The Coming of Love* di Theodore Watts-Dunton, della libertá sconfinata, dell'esultanza e dell'eterna danza delle verdi acque dell'Oceano. Nelle figurazioni del Male e della Morte egli usa spesso introdurre il sinistro scintillio, il silenzioso, affascinante ondulare del serpente, simbolo d'inganno e di sottile malizia; cosí nell'elaborata immagine:

Like a sweet snake 's breath made more poisonous
With chewing of some perfumed deadly grass,
Are shed all round his passage,
And their quenched savour leaves the whole soul weak (1).

I piú minuti particolari risaltano nella sua descrizione come nel quadro di un Primitivo fiammingo; anche quando egli assurge a vaste figurazioni non dimentica di ritrarre con minuta accuratezza particolari tratti dal vero, notando ogni linea ed ogni cangiante sfumatura.

Like a cat's splendid circled eyes,
Green as green flame, blue-grey like skies,
And soft like sighs... (2).

Lo Swinburne tende ad una colorazione sontuosa, ad una vivida luce, e suole intensificare in un ardore profondo ogni lu-

(1) I, 211. WATTS-DUNTON, *The C. of L.* London Lane, 1899, p. 10 — « Percy on seeing a Storm-petrel ». Cfr. W. SHARP, *A Literary Friendship. Swinburne and Dunton* in *Pall Mall. Mag.*, Dec. 1911. — I, 20; I, 37. *To a Seamew*, II, 211-4.

(2) « Come gli splendidi cerchiati occhi di un gatto verdi come una verde fiamma grigio-azzurri come cieli, e soavi come sospiri... ». I, 199.

minosità diffusa; egli riesce a dare un nuovo fascino alle cose che viene evocando rischiarandole con una colorata fiamma, onde un fulgore sembra fluttuare attorno ad esse; egli nota le gradazioni della luce, i candidi riflessi che s'intrecciano e oscillano fosforescenti nella limpidezza dell'aria invernale, il grigio bagliore che aureola i fiori di neve penduli da' morti rami.

> Now with light of the winter days, with moonlight.
> Light of snow, and the bitter light of hoarfrost,
> We bring flowers that fade not after autumn,
> Pale white chaplets and crowns of latter seasons (1).

Uno sfavillio incessante emana dalle corolle a primavera, e mentre i boschi scintillano al Dicembre di fragili gioielli, l'aureo paesaggio dell'Aprile s'illumina delle fioriture novelle come di lampade multicolori.

> Fain, fain would we see but again for an hour what
> the wind and the sun have dispelled and consumed,
> Those full deep swan-soft feathers of snow with
> whose luminous burden the branches implumed
> Hung heavily, curved a half-bent bow,... petalled as flowers,
> Each tree-top and branchlet a pinnacle jewelled and carved (2).

E, nella stessa ode, egli ricorda i

> Days lit with the flame of the lamps of the flowers (3).

(1) « Ora colla luce de' giorni invernali, col chiaro di luna, colla luce della neve e l'amara luce della brina, -- noi rechiamo fiori che non avvizziscono dopo l'autunno, — pallide, bianche ghirlande, e corone di più tarde stagioni ». I, 203.

(2) « Noi saremmo felici di vedere di nuovo, fosse solo per un'ora, ciò che il vento ed il sole hanno scacciato e consunto, — quelle piume di neve, folte, profonde, morbide come di cigno; le fronde al luminoso peso pendevano pesantemente, curvate come un arco a mezzo teso,.. adorne di petali come fiori; ogni vetta d'albero, ogni piccol ramo era simile ad una guglia scolpita ed ingioiellata ».

(3) « Giorni rischiarati dalla fiamma delle lampade dei fiori ». *March*, II, 170. Questa luminosa evanescenza si nota pure in *Before the Mirror* [I, 131]:

> Lá ardenti spettri di fiori
> Si chinano, s'appressano;
> E le ali di Ore velocemente passate
> Si spiegano e volano;
> Ella vede fra vaghi bagliori,
> Ella ode attraverso fredde riviere,
> Le morte bocche di molti Sogni che cantano e sospirano.

Alcuna volta il suo scopo, come quello di un pittore impressionista, di un Monet o di un Sisley, è solamente quello di evocare una magnifica visione di colori, che tremolano e sfumano l'un nell'altro come le tinte nella fiamma dell'arcobaleno, anziché di descrivere e delineare nettamente il paesaggio; naturalmente per ottenere questi effetti egli ricorre a metafore derivate da oggetti sontuosi e smaglianti, da gioielli, da pietre preziose. Come la Santa Margherita nella vetrata di Burne-Jones in Christ Church, alcuna delle sue allegorie sembra uscire da un palazzo di ametista ed inoltrarsi in viali di pallidi berilli.

I stood within a paven way
  Built of fair, bright stone,
That is as fire of night and day
  And lighteth all my house.
There is most goodly sardonyx
  And amber laid in rowes (1).

I suoi quadri risplendono di quella luce che sembra raggiare dall'intimo delle cose, di quel diffuso, gemmeo splendore che venne introdotto nell'arte inglese dallo Shelley e dal Turner; le cose piccole e le grandi si accendono di viva luce e la foresta primaverile, come il calice del giglio, è tutta fulgente di fiamme verdi e d'oro. Il poeta usa queste tinte con rara perizia; onde dar loro risalto egli si giova del contrasto di tinte scialbe e vibranti, o dell'accordo di sfumature della stessa tonalitá (2); noi sentiamo che questi colori, questi cobalti intensi, questo verde « green as green flame », questi grigi perlacei, sono usati dallo Swinburne coll'affetto e col criterio di un pittore, a tocchi larghi, smaglianti, sicuri. La sua sontuosa tavolozza può venir osservata in tutta la sua magia nella lirica *August*, dove la descrizione dell'albero dalle foglie d'oro, trasparenti al sole e verdissime nelle penombra azzurra, dai frutti vermigli sullo zaffiro del cielo sereno, dalle frondi luminose nell'aria vibrante di argentea luce, ci presenta una

(1) « Io stavo in una via lastricata con una bella pietra lucente, simile a fuoco di notte e di giorno, la quale illumina tutta la mia casa; — vi è molta preziosa sardonica ed ambra disposta in file ». I, 235.

(2) V. in I, 77 le varie sfumature purpuree e vermiglie.

sfarzosa pittura. Il suo mondo poetico esercitò un vivo influsso sugli artefici d'altre scuole, sui piú recenti Preraffaelliti, quali il Marzials, il Thompson e lo Yeats; ma nello stesso Swinburne noi sentiamo che alcune di queste scene derivano da altre opere d'arte e che il suo universo ideale,

> A land of clear colours and stories,
> A region of shadowless hours,
> Where earth has a garment of glories
> And a murmur of musical flowers (1),

è talora un riflesso di altri artistici mondi, brillanti in pitture ed in poemi anteriori. L'influenza di Coleridge e delle sue tinte fantastiche, intense come i fulgori di un'allucinazione, cangianti come i veli tessuti dal sogno, va rintracciata, accanto a quella dello Shelley, in queste concezioni dello Swinburne. Sembra che questi poeti abbiano intensificato la delicata e pensosa colorazione del Nord, — *die geheimnisvolle Farbenandacht des Nordens*, per usare la felice espressione di Otto Modersohn (2), — in uno splendore irreale. La tendenza a descrivere bizzarri giuochi di luce, irradiazioni vaste e profonde, trasparenti penombre e riflessi, lo connette collo Spenser, con W. Browne e col Keats; come il poeta di Hyperion e l'autore del *Prometheus Unbound* egli vuole che le sue tinte, al pari di quelle che colorano la *Faerie Queene*, siano non solamente lucide come smalti, ma diafane come gemme; il *flowery frost*, il *florido gelo* della lirica *May*, ci ricorda la *crimson snow* nella *Sensitive Plant*, mentre *the eyes of sunset*, gli occhi del tramonto (I, 202), presentano un riflesso dell'immagine shelleyana:

> The sanguine Sunrise, with his meteor eyes (3).

L'intimo fuoco della colorazione è qualitá comune a questi poeti, come la loro ebbrezza, la loro *divine rapture*, innanzi alla bellezza della natura ed il contrasto tra la vita umana e l'esistenza

(1) I, 215. — « Una regione di colori chiari e di leggende, — una contrada di ore senz'ombra, — dove la terra ha una veste di splendori ed un murmure di fiori musicali ». I, 295.

(2) R. M. Rilke. *Worpswede*. Bielefeld, Velhagen u. Klasing, 1905, p. 72.

(3) *The Cloud*, 31.

delle selvagge creature de' boschi e delle acque [1]. Del Keats egli ricorda, oltre la smagliante tavolozza, la ricchezza d'immagini; nelle loro anime squisitamente sensitive e dotate di una fervida immaginazione l'idea si trasforma immediatamente in una figurazione che sorge innanzi alla loro mente nettamente profilata come una cosa reale [2], percezioni uditive vengono mutate in visive, o piuttosto l'effetto prodotto da suoni viene paragonato a cose visibili [3]; il colore li impressiona come una melodia:

> The colour soothed me like a tune,
> Green leaves all round the gold and red [4].

Non di rado egli introduce il fascino della musica, la rimembranza di alcuna melodia strana e dolente, per dare una mistica

---

(1) « Flowers coloured like the fire ». I, 97. — « A fire of flowers and glowing grass ». (I, 188) — « The great live lilies that burn in our sight ». (II, 123)

Cfr. SHELLEY: And weeds, like branching chrysolite. (*Rosalind and Helen*, v. 1083).

Like restless serpents, clothed — In rainbow and in fire, the parasites, — Starred with blossoms... (*Alastor*, 438).

[« Come serpenti irrequieti, dai colori dell'arcobaleno e del fuoco, le piante parassite, costellate di fiori... »].

And floating water-lilies, broad and bright. — Which lit the oak that overhung the hedge — With moonlight beams of their own watery light. (*The Question*, v. 28-30)

[« E fluttuanti ninfee, ampie e lucenti, — che illuminavano la quercia, che si protendeva sulla siepe, coi raggi lunari della lor liquida luce »].

Riguardo alla vita degli animali cfr. SWINBURNE, *To a Seamew* (Ad un gabbiano), II, 214: « Our dreams have wings that falter, — Our hearts have hopes that die; — For thee no dream could better — A life no fears may fetter ».

[« I nostri sogni hanno ali che esitano e tremano, i nostri cuori nutrono speranze che muoiono; — per te nessun sogno potrebbe migliorare una vita che nessun timore può avvincere »].

Cfr. SHELLEY: *To a Skylark*: « Waking or asleep, — Thou of death must deem — Things more true and deep — Then we mortals dream ». (v. 81-85).

(2) « Rossetti and Morris inherit from Keats, but Swinburne much more from Shelley, whom he resembles in his Ellenic spirit, as well as in his lyric fervour ». HENRY A. BEERS, *A History of English Romanticism in the Nineteenth Century*. New-York, Holt, 1906. II, 340. — Cfr. L. QUESNEL. *Ch. A. S.* Bibliothèque universelle. 1891. — G. CHIARINI, *Studi e ritratti letterarii*. — P. HILLE, *Ch. A. S.* in *Die Gegenwart*, 1908, n. 27. — S. MEHRING, *Al. Ch. S.* in *Das Literarische Echo*, 1906. — P. LINDAU, *Al. Ch. S.* in *Hamburg Nachrichten* (*Beilage*), 1908, 48.

(3) « A sound like a sword and fire ». I, 95.

(4) « Il colore molceva il mio spirito come una musica, — il colore di verdi foglie attorno all'oro ed al vermiglio [dei frutti] ». (I, 95).

bellezza, uno spirituale, melanconico incanto al quadro ch'ei viene evocando:

She held a little cithern by the strings,
Shaped heartwise, strung with subtle-coloured hair
Of some dead lute-player
That in dead years had done delicious things;..
Thereat her hands began a lute-playing,
And her sweet mouth a song in a strange tongue;
And all the while she sung
There was no sound but long tears (1).

La sua concezione della natura è essenzialmente simbolica; le cose tutte possono diventare simboli di gaudio o di tormento secondo le idee che il poeta impone loro di rappresentare; il pensiero esercita quindi un'influenza profonda sugli aspetti delle cose e foggia in mille guise il materiale greggio che la natura gli fornisce, il paesaggio venendo rinnovellato dalle idee, che aggiungono lo splendore della loro fiamma spirituale agli esseri materiali. Vi è sempre nella sua poesia quella corrente profonda di pensiero, — quella *spiritual undercurrent* di cui parla E. Poe nella sua *Philosophy of Composition*, — che, pur mantenendosi invisibile, è l'anima vivificatrice di queste mirabili pitture. Quando l'artista cerca di dare uno sfondo tragico o ridente alla leggenda di vana speranza o di mortale dolore ch'ei viene cantando, questo paesaggio simbolico si presta assai acconciamente al suo scopo; in *The King's Daughter*, nell'inizio un senso di gioia primaverile deriva dal verde grano,

We were ten maidens in the green corn;

ma subito al rosseggiare delle piccole foglie sulle acque vorticose un presentimento di non lontana sciagura incombe sullo spirito; gli aurei frutti e l'erbe ridenti aumentano l'idea di giocondità, mentre i fiori caduti nella roggia suggeriscono pensieri di tristezza e di morte.

(1) « Ella portava una piccola cetra tenendola per le corde, — foggiata come un cuore; le corde erano fatte coi capelli sottilmente colorati di alcun defunto sonatore di liuto, — che in anni lontani aveva composto cose deliziose. — E le sue mani incominciarono a sonare lo strumento, e la sua dolce bocca incominciò un canto in una lingua straniera; e, mentre ella cantò non vi fu altro suono che di lungo pianto ». I, 1-2.

> The ninth had gold work around her hair
> Fallen flowers in the mill-water (1).

l'appressarsi del figlio del re è accennato dal leggero rabbrividire dell'acque, e l'angoscia delle sorelle dalla lieve pioggia che increspa la calma riviera, il corso sereno della lor vita quando la morte sopraggiunge e distrugge ogni gioia ed ogni affanno, il paesaggio, che traluceva or verde or sinistramente autunnale, viene oscurato dall'infuriare della tempesta, viene cancellato dal nero rovescio di pioggia,

> Wind and hail in the mill-water

La comprensione del significato simbolico viene resa piu agevole dal fatto che spesso il simbolo è seguito dall'espressione del sentimento stesso di cui esso è il segno; così in *The Weary Wedding*.

> Green herb of Death, fine flower of Sleep
> The white fish Grace, and the red fish Sin,
> And what a thread is that to spin?
> It is green for Grace, and it 's black for Sin;..
> Lo! the roses of Death, grey as the dust, chiller of leaf than snow (2).

Anche quando egli non enuncia esplicitamente il valore del simbolo, l'idea splende sempre chiaramente attraverso l'emblema; egli non manca mai di trovare il pieno accordo fra l'idea o il sentimento ch'egli intende esprimere e l'oggetto che ne diviene il segno visibile: la natura si stende innanzi alla sua fantasia come un'infinita messe di simboli, fra cui egli sceglie quello che piú risponde al suo concetto. Malgrado questa predominanza del-

(1) « La fanciulla aveva un fregio d'oro attorno alla sua chioma — fiori caduti nella roggia... ».

(2) « Verde erba di Morte, fiore soave di Sonno,... il bianco pesce della Grazia, ed il rosso pesce del Peccato, e qual filo si deve filare? — Esso è verde per la Grazia, e nero pel Peccato... ». II. 264.

« Ecco le rose di Morte, grigie come la polvere, le loro foglie piú fredde della neve! » II. 264. I. [illegible] V. pure in *A Ballad of Burdens* II. 126.

> The burden of four seasons. Rain in spring,...
> A summer of green sorrows gathering,
> Rank autumn in a mist of miseries,...
> This is the end of every man's desire.

l'elemento intellettuale sul materiale, il senso della bellezza esteriore non lo abbandona; anche quando il poeta non usa che frasi brevi per rappresentare il simbolo, la notazione è sufficiente non solo per farci comprendere l'idea, ma per rivelare lo splendore e la grazia dell'immagine stessa. Le cose vengono spesso trasformate in figure allegoriche; talora, con sottile artifizio, una parte sola della prosopopea è menzionata, la parte che ha suggerito al poeta la figurazione; le candide chiazze sull'acqua, dove la brezza increspa il mare, sembrano prodotte da piedi che sfiorino l'onde, e la figura del vento sorge improvvisa nella mente dell'artista:

... where the wind's feet shine along the sea;

quindi « le umide ali e le dita stillanti di pioggia » vengono aggiunte alla figurazione:

The wind's wet wings and fingers drip with rain (1, 13).

Quando idee di un carattere singolare, o sentimenti di strana e delicata melanconia, sorgono in lui, egli ricorre a simboli di un carattere speciale, creature della sua fantasia piuttosto che cose reali, immagini fluttuanti nel crepuscolo della memoria piuttosto che nette e vivide rimembranze; nel *Giardino di Proserpina*,

No heather-flower or vine,
But bloomless buds of poppies,
Green grapes of Proserpine,
Pale beds of blowing rushes,
Where no leaf blooms or blushes,
Save this whereout she crushes
For dead men deadly wine (1).

Come in un'ornamentazione di Walter Crane, ogni fiore fantastico, ogni fronda, ogni virgulto, è una nota bizzarra che viene a fondersi in una sinfonia vasta e dolorosa, specchio musicale di una tristezza meravigliosamente bella.

(1) « Non v'è fior d'erica o vite, — ma boccioli di papaveri che mai s'aprono in fiori, — la verde uva di Proserpina, — pallide aiuole di giunchi, — ove nessuna foglia s'apre o si colora, — tranne questa onde ella preme — un vino letale ».

Riguardo alla forma adottata dall'artista per evocare il paesaggio giova notare che, mentre nell'esprimere i sentimenti egli usa uno stile diffuso, onde gli venne mossa l'accusa di verbosità, nel dipingere gli sfondi egli si attiene piuttosto a frasi brevi, ma intensamente suggestive; con esse egli può richiamare innanzi al nostro sguardo interiore, velate da ondeggianti vapori di sogno, quelle magiche terre in cui vagano le sue smaglianti allegorie, quegli strani cieli, quelle lande d'oro che un tramonto eterno inonda di luce scarlatta, que' giardini da' grandi fiori emblematici, nella cui melanconia risuona il canto selvaggio della Morte.

O Love's lute heard about the land of Death,..

La brevitá propria del poeta lirico è messa in evidenza da quelle sue rapide frasi che descrivono strani mutamenti di scena; ogni particolare non essenziale viene omesso e la rappresentazione riesce in tal guisa piú vivida ed efficace.

That August time it was delight
To watch the red moon wane to white
Twixt grey seamed stems of apple-trees (1).

Una greca semplicitá e purezza di forma conferisce uno speciale fascino alle immagini; l'autore di *Atalanta* ha intimamente compreso ed ha saputo riprodurre l'atteggiamento del pensiero greco, ed in queste liriche egli adopera spesso quelle frasi immaginose e sintetiche, quegli scorci possenti che dánno una grazia ed una vigoria speciale allo stile ellenico; nella II e III parte di *A Lamentation* questi pregi risaltano in modo singolare.

Where the dark brings forth light as a flower,
As from lips that dissever;..
But with the incessant hours
Fresh grief and greener woe
Spring, as the sudden sun

(1) « Era una delizia, in quell'agosto lontano, osservare la luna vermiglia impallidire e farsi candida tra i grigi, rugosi tronchi dei meli ».

Year after year makes flowers,
And these die down and grow
And the next year lacks none (1).

Con tali brevi, ma intense locuzioni, egli giunge ad ottenere effetti che non avrebbe potuto raggiungere con descrizioni analitiche: con queste metafore sapientemente intrecciate egli riesce a suggerire vaghe, profonde immagini di ideali paesaggi, in cui le cose assumono le mutevoli parvenze di una visione: le isole sorgono come corolle violette dal mare, l'erba mossa dal vento si fonde in verdi ondate, da cui i fiori emergono in creste di spuma:

Where tides of grass break into foam of flowers (1, 13).

La sua forma diviene talvolta esagerata, iperbolica, non per vano artifizio rettorico, ma perché la sua profonda emozione richiede una grande intensitá d'espressione onde venire rappresentata; la sua visione poetica, splendida e vibrante di una vita tutta propria, non poteva venir dipinta con frasi comuni, e l'artista dovette quindi ricorrere a speciali figure, cercando di estrarre da esse tutto il potere suggestivo di cui erano capaci; tali sintetiche frasi come

And though she saw all heaven in flower above, (1, 53)

non potevano esser ottenute che sacrificando i particolari alla bellezza dell'immagine principale. In questo riguardo egli si stacca dai Preraffaelliti, e specialmente da tali artisti come William Morris e Millais, che nella grazia e nella delicata precisione dei dettagli riponevano la magia della loro evocazione; Swinburne ha appreso questa maniera sintetica, che tende a suggerire il carattere speciale della scena, l'anima del paesaggio, piuttosto che le sue particolari fattezze, dalla lirica spiritualista di Wordsworth (2).

(1) « Dove l'oscuritá apporta la luce come un fiore, come da labbra che si separino; — ma colle perenni ore nuovo affanno e piú acerbo dolore — nascono, come il sole, venendo improvvisamente, ogni anno produce fiori; — e questi muoiono, e crescono, e l'anno seguente non n'è privo d'alcuno » I, 97-98.

(2) L'influenza di Victor Hugo è qui piú chiaramente visibile che nella sua prima maniera. « As Rossetti for the Italian and Morris for the Scandinavian », dice il Beer (*op. cit.*, p. 349), « Swinburne stands for the spirit of French romanticism; Swinburnese

Il carattere delle sue pitture è ancora accentuato dal contrasto che esiste fra loro. Lo straordinario fulgore di alcuni paesaggi stranamente contrasta colla triste, plumbea atmosfera di parecchi altri, e ciò dipende dalla varietà degli ambienti in cui il poeta passò i suoi primi anni, in cui egli attese ai suoi primi studi. nella sua giovinezza egli usava passare parte dell'anno nell'isola di Wight, in un ridente sito fra Ventnor e Niton, chiamato East Dene, sull'aurea spiaggia che lenti discende nelle acque verdi ed azzurre della Manica, tra floride boscaglie, in un clima primaverile, e parte nelle solitarie brughiere del Northumberland, sotto tetri, gelidi cieli, errando fra gli alberi intristiti, curvati dalla violenza delle umide raffiche, in una contrada dove le nebbie e le piogge hanno lugubre impero, ed in cui l'animo è naturalmente proclive a vaghe e dolorose figurazioni (1). L'influsso profondo che la natura italica esercitò sullo Shelley non può venir rintracciato nel poeta di *Chastelard*; egli non visitò che rare volte la terra dei fiori e le fulve prode del Mediterraneo, e tutte le sue visite furono brevi. Tuttavia i paesaggi d'Italia ch'egli ci ha lasciato rivelano la sua fervida ammirazione per le regioni nostre; così in *Spring in Tuscany*:

Che cosa cantano i rosei gigli, a primavera,
  Che cosa cantano i giardini dalle rosee guance, che s'allegrano
Se questa è la rosa che il mondo ode cantare, [all'Aprile?
  Sommessa di notte, sonora di giorno,...
Se questa è la canzone dell'usignuolo, che sorge
  In forma di rosa, al Maggio,
  Che cosa dicono esse della stagione?
Dalle erbe che fioriscono sui muri,
  Dalle alture dove dormono le nevi,
  Dall'alto e dal profondo esce una parola;

was perhaps the first thoroughbaced disciple of the French romantic school». — Ch. G. F. Wenzel, *Ch. A. S.*, Hememann, 1908. — H. W. Wollaeger, *Studien über Swinburne's poetischen Stil*, Heidelberg, 1890. — L. Richter, *Swinburne. Verhältnis zu Frankreich und Italien*, Leipzig, Deichert, 1911.

(1) « ...the poet's earliest recollections took the form of strangely contrasted emotions inspired on the one hand by the bleak north, and the other by the luxuriant and tepid south». Edmund Gosse. — Ch. T. Wratislaw, *Ch. A. S.* Greening, 1901 — Ph. Aronstein, *Al. Ch. S.*, in *Magazin für Literatur* 1908, n. 860-62. — J. W. Mackail, *Ch. A. S.* Clarendon Press, 1909.

Una parola esce dalle labbra delle fiamme dei gigli,
  Dei grandi, rossi gigli, ardenti,
  Dei grandi gigli per lo stendardo e la corona;
Una parola esce dall'erte dove dormono i pini,...
  Una parola sale dalla luce e dalla potenza della cittá.
E Prato scintilla per il dono del monaco giocondo,
  La cui mano era come la mano del mattino;
E Siena, nel mare di rossa sabbia,
  Aderge il capo eccelso sul cumulo arido.
E lontano, al sud-ovest, s'illumina,
  Con cinto e sandali e piume di fiori,
  S'illumina al tramonto sulle terre rischiarate dall'amore,
La vetta del colle, dove la collina selvaggia s'accende,
  La cittá di Santa Fina, la cittá dalle belle torri,
  Che saluta il sole con cento mani.
Terra di noi tutti, che t'abbiamo amata piú d'ogni altra,
  Madre di uomini, che furono dominatori d'uomini,
  Terra, il cui nome è come un incantesimo sul cuore del mondo,
Addio, — addio, luce della mia ultima poesia e stella
[del mio primo canto (1).

Il contrasto accennato fra due diversi modelli d'ispirazione si affermò nelle sue prime produzioni; e se in *Atalanta* (1865) esso non è cosí violento come nei *Poems and Ballads*, tuttavia esso appare evidente in parecchi passaggi di questo dramma, che nella loro intensitá di rappresentazione giá preludono alle liriche qui esaminate; egli ci parla in questa tragedia di una « ferrea terra », deserta ed arida, senza sorgenti e senza verzura, e di foreste, vestite di fiori e di lucide foglie nell'Aprile. La sua concezione tragica della vita e della natura giá appare pienamente svolta ed espressa con vigoria e severitá d'immagini in un coro di *Atalanta in Calydon*.

Fate, mother of desires and fears, bore unto men the law of tears;
But sudden..... she shone,
She, without body, without name,
In days forgotten and foregone;
And heaven rang round her as she came

(1) II, 122. Vedi inoltre nel volume II dei *Poems*: *Songs before Sunrise* e *Songs of two Nations*.

Like smitten cymbals, and lay bare:
Clouds and great stars, thunders and snow,
The blue sad fields and folds of air,
The life that breathes, the life that grows,
All wind, all fire, that burns or blows,
Even all these knew her; for she is great;
The daughter of doom, the mother of death,
The sister of sorrow [1].

Ma in pari tempo egli già ci presenta quei ridenti paesaggi che rifioriranno più vivaci e più luminosi nelle liriche: i boschi in cui, « celati dai giacinti più grevi, i boccioli delle viole s'aprono ed ardono », ed in cui il fuoco di rose dorate si fonde colla luce de' gigli. Nei *Poems and Ballads* il concetto fondamentale del poeta viene ampiamente e più nettamente espresso: la bellezza della natura è l'imperituro splendore di un'idea divina, e la vita delle cose possiede una gioia ed un'armonia intima ed inalterabile che la vita umana non può offrire; il poeta non desidera « la vita che corre nelle vene degli uomini, ma la grazia che perdura, la leggiadria che è congiunta alla vita delle piogge nell'erba, la vita della rugiada sulle foglie ». La contemplazione della natura è la sorgente de' suoi sogni, delle sue aspirazioni più alte: essa è la magica porta attraverso cui egli mirò un paesaggio di pura beltà e di fulgore ultraterreno; il desiderio della sua anima fu quest'aspirazione verso una bellezza più alta e più perfetta, al di là della realtà, al di là della vita. Egli appagò questa sete nella contemplazione di un paesaggio trasfigurato dalla sua fantasia. « La vita », dice Nietzsche, « brama guardare nella distanza remota, ed al di là, verso bellezze in beatitudine; perciò essa richiede elevazione »; questa lo Swinburne derivò da un'appassionata contemplazione della natura. La sua opera lirica

[1] « La tatalita, madre dei desiderii e de' timori, porto agli uomini la legge delle lagrime; — di repente, ella rifulse, ella, senza corpo, senza nome, — in giorni passati, obliati; — ed il firmamento risuonò attorno a lei, mentre essa veniva, come percossi cembali, e si svelò; le nubi e le grandi stelle, i tuoni e le nevi, i tristi, azzurri campi dell'aria, la vita che respira, la vita che cresce, — tutto il vento, tutto il fuoco che arde o spira, — pur queste cose tutte la conobbero; poiché ella è grande; la figlia della condanna, la madre della morte, — la sorella del dolore ».

possiede il pregio di mostrarci, meglio d'ogni altra sua manifestazione letteraria, l'indole del suo spirito e le sue tendenze estetiche con sincerità assoluta, mentre la musicalità delle forme metriche mette in risalto la sua facoltà di evocare e di rappresentare vividamente le immagini smaglianti che risplendono nella sua visione poetica della realtà.

— — — —

"MARIUS THE EPICUREAN" E GLI "IMAGINARY PORTRAITS"

DI WALTER PATER

L'opera di Walter Pater ci rivela un pensatore ed un artista che ha meditato sulla storia dello spirito umano, ed ha tentato di rappresentare quei singolari momenti in cui l'anima, indugiando con lunga incertezza fra dubbi angosciosi, cerca di orientarsi e di trovare una via nuova onde proseguire la difficile ascesa. L'argomento di ognuno de' suoi lavori è quindi essenzialmente una tragedia spirituale, consistendo di una lotta fra due concetti fondamentali della vita, di cui uno deve fatalmente soccombere, trascinando nella sua ruina l'intero edifizio intellettuale, laboriosamente innalzato con assidua, secolare fatica. Il protagonista delle sue novelle ci appare sempre come una figura altamente drammatica, in quanto che in lui si svolge questo conflitto d'idee, ed egli soffre intensamente del contrasto che in lui nasce, cresce occultamente e giganteggia; la sua vita si fa più acerba e profonda in questi istanti di lotta suprema, finché l'anima, strappandosi all'antico impero, si volge all'idea novella, come a giovine, scintillante regina di un nuovo dominio. In *Marius the Epicurean* questo conflitto viene analizzato in due volumi di minute discussioni, di ragionamenti sottili, di vaste pitture degli orizzonti spirituali, che a volta a volta si presentano alla mente del protagonista nel suo salire verso il Vero; negli *Imaginary Portraits* esso viene concentrato in poche pagine, che pur racchiudono il perfetto svolgimento del mistico dramma.

Marius the Epicurean riflette la storia di un'anima squisitamente dotata, dal suo primo ingresso nella corrente religiosa del

suo tempo, l'antica tradizione di Numa, sino al suo pieno sviluppo; libro di pensosa serenitá, esso descrive l'ascensione di uno spirito attraverso vari sistemi di pensiero, ed è, nel senso dantesco della parola, una *commedia*, la radiosa visione arridendo alfine all'anima pellegrina. Gli *Imaginary Portraits* ci offrono invece uno specchio del lato tragico della spiritualitá di Pater, una pittura sottilmente elaborata delle lotte dolorose fra il pensiero estetico o metafisico e le leggi imperiose della vita.

Che cosa cercano queste anime cosí singolarmente pensose, attive, irrequiete, sagaci? Cercano, guidate da un'intuizione profonda, la Veritá e la Bellezza. Sistema dopo sistema passa e vanisce nella mente di Mario; egli a lungo indugia nella contemplazione delle antiche teorie, delle religioni morte. Educato nelle tradizioni di una nobile famiglia, egli sente ancora, pur vivendo al tempo di Marco Aurelio, l'influenza della primitiva credenza della sua gente; « un senso di potenze consapevoli, a noi esterne, soddisfatte o disgustate dalla buona o cattiva condotta in ogni circostanza della vita quotidiana, — quella *coscienza*, di cui l'antica religione romana era un riconoscimento formale, abituale, era divenuta in lui una forte corrente di sentimento e d'osservanza ». Un mistico terrore lo turba quand'egli passa presso il sito « toccato dal cielo », dove la folgore ha colpito a morte un vecchio contadino; ma, pur nell'inizio, egli sente il dubbio sorgere in lui riguardo alla certezza di quelle credenze (1). Quindi, dopo i suoi studi preparatorii, dopo le sue assidue meditazioni sulle diverse filosofie allora in onore, le teorie di Eraclito di Ionia per alcun tempo lo attraggono. « Il rapido passaggio delle cose, l'ancor piú rapido passaggio di quei modi del nostro essere consapevole che parevano rispecchiarle, poteva infatti essere l'ardore del fuoco divino; ma ciò ch'era sicuramente provato era ch'esse passavano come una fiamma divorante, o come acque veloci nel mezzo della corrente, — troppo rapidamente perché si potesse ottenere alcuna reale conoscenza di esse. Il nome di Eraclito era

(1) *Marius the Epicurean. His sensations and ideas.* London, Macmillan, 1904, vol. I, p. 5. — V. p. 12: « In a faith, sincere but half-suspicious, he would fain have those Powers at least not against him ».

divenuto quasi un' autorità per una filosofia della disperazione del conoscere »[illegible]. Aristippo di Cirene e Marco Aurelio lo interessano quindi volta a volta, con una sorpresa non senza amarezza egli riflette sulle opposte conclusioni deducibili dallo stesso principio. « Il mondo, entro me e fuori di me, scorre come un fiume », aveva detto il filosofo cirenaico: « conviene perciò ch'io tragga il maggior partito possibile da ciò ch'è qui ed in questo momento ». — « Il mondo ed il pensatore sopra di esso, consumano come una fiamma », diceva Aurelio, « perciò io voglio distogliere i miei occhi dalla vanità: rinunziare: ritrarmi da ogni affezione »[illegible]. La sua tendenza mistica rimane insoddisfatta: invano egli cerca di sciogliere l'enigma ch'è al di là de' *flammantia moenia mundi*; scarso è il conforto della μονόχρονος ἡδονή de' Cirenaici, il suo spirito non può sorridere di fronte all'ignoto.

Animula, vagula, blandula!...
Quae nunc abibis in loca?

I versi d'Adriano racchiudono il problema che egli cerca vanamente di risolvere sino all'apparizione della nuova luce spirituale.

In Sebastiano van Storck questa ricerca appassionata del Vero finisce tragicamente in un sofisma, di cui Pater determina l'origine e costruisce lo sviluppo con indagine sagace e con ingegnoso artifizio. Un sistema filosofico applicato rigidamente alla vita forma la base di questo dramma singolare. Il manoscritto, a cui Sebastiano ha confidato le sue intime convinzioni, ci rivela il suo cammino intellettuale sull'oscura via: « Il mondo è solo un pensiero, od una serie di pensieri; esso esiste perciò soltanto nella mente. — Esso è un prodotto del potere pensante, — è nulla senza di lui; ed in questo fatto possiede un'unità perfettamente omogenea. Le cose sono, nella loro essenza, pensieri; — tutte le cose, anche le più diverse, sono semplici mutazioni di un solo potere, il potere del pensiero. Tutto è soltanto una mente consapevole. Perciò l'uomo

(1) ib., [illegible]
(2) ib., 201.

deve esclusivamente sottomettersi alla guida del potere intellettuale, ovunque esso possa condurlo ». — A questo punto Sebastiano tenta di risalire alla sorgente prima, all'origine del potere pensante: « Cercando la sorgente generativa di quel potere creativo di pensiero in lui, risalendo dal suo stesso misterioso essere intellettuale alla sua prima causa, egli rifletteva un modello ingrandito di se stesso nella vaga regione dell'ipotesi. — Il suo processo mentale era per lui nulla meno che la comprensione, la rivelazione della piú grande e piú reale delle idee: — la vera sostanza di tutte le cose ». — Egli veniva quindi ad enunciare il suo sofisma in questa forma: « *Teorema*: Vi può essere solamente una sostanza; *corollario*: è il piú grande errore il pensare che il non-esistente, il mondo delle cose finite, vedute e sentite, esiste realmente, *teorema*: poiché, tutto ciò che è, è solo in quella sostanza; *corollario pratico*: la saggezza consiste perciò nell'affrettare, per quanto è possibile, l'azione di quelle forze che tendono a ristabilire l'equilibrio, la calma superficie della mente assoluta, non offuscata, collo spegnere in noi tutto ciò ch'è solo correlativo all'illusione finita, — col sopprimere noi stessi » (1). Tale è l'errore a cui l'ardente ricerca guida il giovine pensatore, errore che Sebastiano stesso contraddice col suo modo di agire nell'ultima scena della novella.

Ma, mentre l'attivitá spirituale di Mario e di Sebastiano si esplica nella ricerca del Vero, quella di Carl von Rosenmold, di Denys l'Auxerrois, di Watteau, è rivolta alla ricerca del Bello nelle varie forme dell'arte. Nella novella *A Prince of Court Painters* la vita di Watteau ci appare come l'angosciosa ricerca di una bellezza che non esiste in questo mondo. « *He has been a sick man all his life. He was always a seeker after something in the world that is there in no satisfying measure, or not at all* » (2). Ed in Denys, come in Carl, v'è la passione della ricerca per una bellezza tramontata, la bellezza del mondo classico, che il primo tende ad introdurre principalmente nella musica, il secondo in ogni manifestazione della vita e dell'arte teutonica.

---

(1) *Imaginary Portraits*. London, Macmillan, 1903, pp. 105-107.
(2) ib., 44. Cfr. C. A. Benson. *Walter Horatio Pater*. 1906.

Un sistema d'idee è la base di ognuna delle sue opere, ed il suo mondo estetico sorge da questa base logica ed etica; *Marius the Epicurean* e *Sebastian van Storck* sono frutti di lunghi studi sulla filosofia greca e romana e su quella di Spinoza, *Carl* e *Denys* sulla nuova estetica della Rinascenza, intesa come opposta alla medievale. Considerando che un lavoro d'arte doveva sorgere da una concezione della vita, che l'opera letteraria non sarebbe una vana fantasia insostanziale qualora, rappresentando il suo sogno estetico, si appoggiasse su di una base filosofica, Pater costrusse con ogni cura questo piedestallo di pensiero logico, questo sistema d'idee, su cui doveva elevarsi il personaggio ideale.

Ma questa base filosofica non doveva escludere la passione, il fuoco spiritude che solo poteva saldare due elementi così diversi, e non doveva escludere la bellezza, serena in Mario, tragica in Denys ed in Sebastiano per il contrasto fra l'idea e le vicende dell'esistenza, fra il pensiero e le forze vitali. Dall'esistenza reale questi caratteri dovevano estrarre le più delicate essenze, se non la felicità; in essa Mario scorgeva le immagini dell'ideale, e Watteau, Denys e Carl scorgevano in essa il loro sogno estetico; soltanto Sebastiano vede nell'astrazione il suo ideale, e nulla nella vita, a cui del resto appena inchina lo sguardo. I desideri dell'anima di Pater si riflettono nell'opera sua: l'ascensione dello spirito in Mario, il suo amore alla filosofia in Sebastiano, spirito irretito da ragionamenti sottili e sofisici, freddo all'esteriore, ardente ed appassionato nell'intimo, la sua passione per l'arte classica in Carl of Rosenmold, il suo sogno dell'artista ideale in Watteau, chiuso in un mondo meraviglioso, trascinato da una forza ineluttabile al lavoro indefesso, intenso, mortale.

L'impressione di raffinatezza, di squisita eleganza, di pura idealità, che deriva dall'opera sua, risulta dal fatto che Pater, componendo il suo sogno estetico, scartò ogni materiale rozzo o grossolano che poteva essergli offerto dalla vita; la bruttezza materiale o morale è assente dall'opera sua, o appena accennata, e per lo più evitata con cura; Mario, Cornelio, Cecilia sono caratteri perfetti, non guasti da volgarità alcuna; Watteau, Flaviano, Denys

e Carl, sebbene assai meno elevati, non sono però mai trattati con quella *coarseness* a cui sarebbe stato tratto un altro scrittore meno colto. Pater nella sua peregrinazione artistica aveva raggiunto quella contrada ideale dell'assoluto, dove i personaggi, poco curando la realtá e seguendo piuttosto il pensiero, considerando l'esistenza come una dimostrazione pratica de' loro teoremi sul pensiero e sui sentimenti, agiscono secondo una legge speciale, derivata dallo sviluppo di un'idea che prende impero su di essi. Questa preoccupazione per lo svolgimento di un'idea fondamentale, piuttosto che per gli avvenimenti esteriori, dá a queste anime un carattere di alta spiritualitá, ed una intellettuale bellezza, la bellezza simmetrica di un disegno geometrico, anziché quella delle linee irregolari della realtá. Pater ci fa notare questa qualitá in Sebastiano; « questa intellettuale rettitudine, questo candore, offre alla mia mente una specie di bellezza in sé », dice il precettore del giovane olandese. La figura ascetica si circonfonde di un'aureola di poesia: « Rigidamente logica nel metodo delle sue inferenze, egli raggiungeva una qualitá poetica soltanto coll'audacitá colla quale egli concepiva l'intera estensione delle sue premesse ». « Pochi soltanto, discernendo solo in parte ciò ch'era nella sua mente, trovavano una specie di bellezza in questo giovanile entusiasmo per un astratto teorema [1] ». E se questa specie di bellezza ci appare talvolta fredda ed irreale, si è che i suoi personaggi sono appassionati per idee piuttosto che per la vita, per sogni estetici piuttosto che per la realtá. Il suo mondo è governato da passioni puramente intellettuali; egli comprese che l'interesse dell'opera d'arte riposava sulla passione; ma osservò pure che una tragedia spirituale, *a soul's tragedy*, come nel dramma del Browning, sarebbe stata assai piú interessante che non una tragedia fondata su eventi esteriori; egli notò che la malattia dello spirito in Sebastiano, o il doloroso errare di Mario nella tenebra, o l'impossibilitá di esprimere il sogno interiore in Watteau, potevano essere, con un'abile trattazione, piú commoventi di un dolore materiale, di un affetto contrastato.

---

(1) ib., 83, 98.

Piú che l'amore alla vita, Mario e Sebastiano sentono profondamente l'amore all'idea, e nelle loro ricerche filosofiche ci appaiono cosí ardentemente entusiasti come eroi sul cammino di una lotta gloriosa contro popoli barbarici, o esploratori di terre ignorate. « Lo studio di molti primitivi, avventurosi teorici », ci dice Pater parlando di Sebastiano, « soddisfaceva la sua curiositá come le memorie di un'ardita avventura materiale potevano soddisfare la curiositá di un individuo sano ».

Il manoscritto della lettera, in cui Sebastiano rompe il suo fidanzamento con Mademoiselle van Westrheene, forma la pagina finale, rivela alfine il segreto del suo modo di agire, e quella « bizzarra transizione, per cui una serie di pensieri cosí astratti traeva la sua conclusione nella sfera dell'azione [1] ». Le teorie di Sebastiano, che prima esponemmo, lo conducono infatti a questa rottura colla fidanzata, che si ritira in un convento; ma Pater non ci avrebbe dato che il ritratto ideale di un individuo schiavo di un'idea morbosa, un interessante studio psicologico, ma troppo filosoficamente costrutto per essere umano, senza il rivolgimento spirituale ch'egli genialmente introduce nella chiusa del racconto. Il sentimento, soffocato nell'anima ardente da sillogismi ingannevoli, erompe d'un tratto: Sebastiano, lontano dalla famiglia in una villa sulle rive dell'Elder, cercando sempre piú di avvicinarsi nella solitudine al suo ideale di oscura rinunzia, è sorpreso da una mareggiata che inonda e spazza quella parte della contrada; ed egli, rinnegando il suo assioma di fredda perfezione, presta mano all'opera di salvataggio, ed in uno slancio d'amore verso l'umanitá, lotta colle acque per la salvezza d'un bambino, che riesce a trarre sulla riva; ma egli soccombe dopo lo sforzo eroico.

La passione puramente intellettuale di Mario è tuttavia piena di slancio e d'ardore, e suscita l'interesse intenso di una passione nella vita reale. Questi personaggi, che facilmente potevano riuscire fredde astrazioni, sono invece animati da una passionalitá ardente ed appaiono quindi profondamente umani, come il mondo filosofico in cui si svolge l'azione non manca di un possente soffio

(1) [illegible] V. Algernon Cecil, *W. Pater in Sir Oxford Thinkers* [illegible] E. Greenslet, *W. Pater*, [illegible].

di vita. *Marius the Epicurean* è infatti un romanzo di avventure spirituali piuttosto che un romanzo storico; l'eroe pensoso combatte a volta a volta coi varii sistemi che gli tolgono la visione del vero; nella sua Odissea intellettuale egli distrugge gli idoli delle generazioni passate, le Chimere e le Gorgoni della fantasia primitiva. Come Sebastiano, egli agisce nella sfera del pensiero anziché in quella dell'azione: « Il suo temperamento, i suoi primi teoretici schemi delle cose, lo avrebbero spinto al movimento ed all'avventura. In realtá, secondo che le circostanze avevano determinato, tutto il suo movimento era stato interiore, movimento di osservazione soltanto, od anche di pura meditazione » [II, 208-209] (1). Pater si compiaceva specialmente nell'analizzare e nel rendere quelle sfumature psicologiche che sembrano inafferrabili, come quelle bizzarre ed incerte fluttuazioni del sentimento in Sebastiano, le sottigliezze del dubbio in Mario, l'inconsapevolezza dell'artista nel suo sforzo verso l'ideale in Denys, e quell'amarezza e quella gioia che sembrano fondersi in una nebbia cangiante in alcuni spiriti assorti nel loro pensiero.

Egli è specialmente attirato da quelle anime in cui piú vivo è il desiderio di realizzare nella vita o nell'arte un alto ideale, da quegli spiriti che con un nostalgico tormento si volgono con ardente aspirazione verso una bellezza artistica o morale, che risplende lontana sul loro orizzonte interiore. La storia di questa passione per l'ideale è l'argomento di *Marius*, di *Sebastian*, di *Watteau* e di *Denys*. Queste novelle racchiudono inoltre la tragica alternativa che arresta l'anima dubitosa al bivio, che talora si presenta nel loro viaggio spirituale; e talvolta, come in Mario od in Sebastiano, quest'indugio e questa esitazione non vengono vinti che dall'appressarsi rapido della morte. Pater non fu interessato da ogni forma di pensiero o di passione, come Browning o Balzac; egli rivolse il suo studio ad anime raffinate, singolari, attratte da'

---

(1) « And here, in *Marius*, though the story is indeed but a sequence of scenes, woven around a sequence of moods, there is scarcely less rigorous care for the ensemble as that had been intended, the story being properly speaking no story, but the philosophy of a soul. And thus it is mainly by a kind of very individual atmosphere, mental and physical, that the sense of unity is conveyed ». A. SYMONS in *Studies in Prose and Verse*. London, Dent, 1904, p. 66.

più alti ideali, dalle più elevate manifestazioni del pensiero logico od estetico, anime rare e delicate come fiori esotici trapiantati in terre lontane sotto cieli inclementi, dolorose e malate di un sogno irraggiungibile, come Denys e Carl of Rosenmold, assetate di luce, come Mario e Sebastiano.

Questi spiriti sono dotati di una volontá inflessibile nell'attuazione del loro ideale; con rigido metodo essi iniziano e proseguono la ricerca del vero e del bello, ed alle conclusioni, a cui giungono dopo il lungo e travaglioso cammino, sottomettono inesorabilmente le loro azioni. Così scrive l'educatore di Sebastiano ai genitori: « La logica tendenza della sua mente sempre lo guida alla pratica... Ora egli è ardito e valoroso solo intellettualmente. Al presente egli mi sembra esser pratico in questo senso che i suoi teoremi foggeranno la vita per lui, direttamente » [1]. Similmente Mario non devia mai dalla linea di condotta ch'egli si è proposta, come Flaviano e Cornelio seguono rigidamente la loro. Watteau lascia improvvisamente la sua famiglia per compire la sua cultura artistica in un centro più adatto, ove il suo genio potrá alfine esplicarsi; ma egli non si fa mai schiavo di quell'esistenza facile e fastosa, che pure gli veniva liberamente offerta; assorto nel suo sogno d'arte, egli è pronto a rinunziare ad ogni attrattiva della vita per rifugiarsi nella quiete, non priva di tristezza e di tormento, di un ambiente che gli permette di lavorare intensamente. « Egli ha lasciato Jean-Baptiste al lavoro a Parigi, e starà questa volta co' suoi vecchi, non nella nostra casa... Egli non ha deposto, malgrado la sua recente relazione col gran mondo, la sua lontana, preoccupata attitudine...». Nell'estrema debolezza della malattia mortale che lo consuma, egli concentra le sue ultime, povere forze a continuare la tradizione del suo stile, a perpetuare quel mondo ideale ch'egli ha creato. « Sebbene egli tuttavia sogni cambiamenti, e sebbene sarebbe felice di provare ancora una volta la sua aria nativa, egli lavora costantemente alla sua arte: ma solamente come maestro, ed istruisce Jean-Baptiste, che sarà l'erede della sua opera incompiuta, e riprenderà molte delle sue pitture dove egli le ha lasciate. Egli sembra ora ansioso di una sola cosa:

(1) *Imaginary Portraits*, 84.

di dare al suo antico discepolo « licenziato » ciò che rimane di se stesso, e gli ultimi segreti del suo genio » [1]. Carl of Rosenmold è pure liberato dalle convenienze del mondo di corte in cui vive dal suo pensiero indipendente, e con una volontá che non diminuisce persegue la sua rinnovazione estetica. V'è in questi caratteri solitari una singolare energia, la forza di un'idea che non si lascia sopraffare dalle circostanze, la luce di un pensiero che le guida a traverso le brume illusorie, sia pure, come in Sebastiano, una luce ingannevole; nessuna pressione o lusinga può smuovere Sebastiano dal suo proposito di rinunzia, Mario dal suo ideale di veritá, Denys dal suo sogno pagano, Watteau dall'estrinsecazione del suo fantastico mondo interiore.

Vi è quindi alcunché di tragico nella sua visione estetica, come in un sogno troppo radioso e perfetto per durare a lungo, e che noi sentiamo che sta per svanire misteriosamente. Questi ritratti ci presentano temperamenti delicati, in cui l'idea può svolgersi e fiorire con meraviglioso splendore, ma usurpando il terreno delle altre facoltá vitali. Un intimo ardore traspare da' loro grandi occhi profondi. Nelle anime di Watteau, di Mario, di Sebastiano, noi troviamo una specie di autunnale bellezza, una bellezza triste e moribonda, che s'accorda col melanconico splendore dello sfondo, coll'eleganza stanca ed attediata dell'ambiente principesco, nella cui calma mortale giá si prevede la tempesta, colla grandezza suprema del mondo romano, corroso dallo scetticismo, quasi bramoso di morire per rinnovellarsi, colla vitalitá e collo sviluppo eccessivo della nazione fiamminga che incomincia a portare gli sterili frutti dell'indifferenza, del tedio, del bizantinismo nelle idee fondamentali; e lo sfondo intellettuale della favola di Denys è l'ultimo bagliore del tramonto del mondo pagano. A questa disperata bellezza delle cose morenti Pater oppone lo splendore vergine, giocondo, di un'idea nuova, vivificatrice; per Mario è la luce del vero, per Carl of Rosenmold la visione di un nuovo ideale estetico.

La morte si presenta con varia sembianza a questi caratteri cosí diversi; una liberazione per l'insoddisfatto Watteau, essa è una crudele realtá per Flaviano, ancora rivolto ai miraggi dell'arte

(1) ib., 8, 20, 42-43.

e della gloria; spaventosa essa scende su Carl, che tuttavia aveva a lungo meditato su di essa; improvvisa su Sebastiano, nel modo più inatteso su colui che era realmente stato *in love with death*. La catastrofe giunge spesso imprevista e con tragica violenza; l'autore ci guida lentamente lungo il cammino spirituale che il protagonista percorre, e quindi, d'un tratto, precipita lo scioglimento. Benché questo assuma una forma in apparenza illogica in Sebastiano, se scrutiamo attentamente alcune frasi esso ci si presenterà come una necessaria conseguenza di alcune idee dominanti, accortamente tenute nell'ombra, ma possenti. La conversione di Mario, il suo spirito di sacrifizio, per cui egli dona la vita per la salvezza di Cornelio, sono già da tempo maturi nell'intimo del suo cuore; lo stesso accade per Sebastiano, che sembra odiare l'umanità, o per lo meno essere indifferente alla vita, e che pur sacrifica l'esistenza nel salvare un bambino dalle acque tumultuose. Pater stesso ci spiega questi rivolgimenti spirituali, queste repentine decisioni della volontà, in un passo di profonda psicologia in *Marius the Epicurean*: « Noi attendiamo la grande crisi che deve provare ciò che è in noi; noi appena possiamo sopportare la pressione del nostro cuore, come noi pensiamo; sembra un oltraggio del nostro destino che noi dobbiamo essere guidati così lievemente ed impercettibilmente ad un sito così terribile, per balzare nell'oscurità, per alcunché di più della vita e della morte. Alfine, il grande atto, il momento critico giunge, agevolmente, quasi inconsciamente. Un altro movimento dell'orologio, ed ecco, è varcata la linea fatale, che muta noi stessi o le nostre vite » [1]. Vi è sempre, nel finale di questi racconti, un incidente, un fatto impreveduto, che determina l'azione decisiva; in *Mario* è il terremoto, che provoca la sua cattura e quella di Cornelio; in *Sebastiano* l'inondazione; in *Denys* la festa drammatica e l'improvvisa ferita, per cui, alla vista del sangue, la turba si lancia furibonda ad una caccia omicida; Carl of Rosenmold è calpestato dai cavalli e schiacciato dalle artigliere, sopraggiunte come un turbine nella notte; in Watteau solamente la morte arriva lentamente, la malattia seguendo implacabile il corso fatale.

---

[1] II, 212, 213.

Ed è solamente con questo ultimo tocco che l'opera d'arte può dirsi compiuta, e che la figura del protagonista può dirsi intesa pienamente; questi caratteri sensitivi e pensosi parrebbero sognatori indecisi, od anche vaghe allegorie di sistemi filosofici e di teorie estetiche, senza questo intervento crudo e violento della realtá, che li costringe ad agire. L'avvenimento non è in questo caso che una manifestazione di un'idea occulta nell'intimo del personaggio, e, — siccome il vero argomento di queste novelle è la storia delle modificazioni della sensibilitá e delle idee essenziali in una persona di raffinata costituzione psicologica, — il fatto non è che il suggello posto dall'individuo alla sua vita. Noi sentiamo che questo improvviso mutamento non è artificioso; in Sebastiano ed in Mario la vita è cosí portata alla sua massima elevatezza morale, e purificata nella catarsi della morte; Pater persegue queste anime sino all'ultima lotta, quando dinanzi all'improvviso dilemma, esse rivelano la loro intima aspirazione, e si trasformano nel loro vero essere.

Tel qu' en lui-même enfin l'Éternité le change!

Cosí può dirsi di Mario, come Mallarmé disse del poeta del *Raven*. La loro azione finale è lo specchio che riflette la loro immagine reale, che prima traluceva appena sotto il velo delle loro intellettuali passioni.

Per Walter Pater infatti la vita non era azione, ma pensiero; Mario, fra il turbine di guerre e d'ambizioni che lo circonda, rimane chiuso nel suo mondo spirituale, lontano da ogni partecipazione alla vita pubblica, interamente assorto nel problema della finalitá; le sue occupazioni non esercitano influenza alcuna sulla sua vita interiore. Non vi sono che due fatti essenziali, e di carattere opposto, nell'esistenza di Sebastiano: il suo rifiuto al matrimonio con Mademoiselle van Westrheene, ed il salvataggio del bambino; il resto è occupato dalle sue lunghe peregrinazioni nelle caverne delle illusioni, nel coordinare i suoi sottili sofismi. Questa passione per l'idea naturalmente conduce ad un'indifferenza per la vita; l'anima, completamente assorta nella contemplazione del suo mondo astratto, curva su se stessa, analizzando ogni suo movimento, ogni modificazione del pensiero, viene ad obliare la

presenza della realtà; essa tende all'assoluto, e la relatività ed i compromessi dell'esistenza *non sono più per essa* [1]. Sebastiano è intimamente appassionato, ma non già per la vita, bensì per la bellezza di un'idea fondamentale. « Pochi solamente, scorgendo in parte ciò ch'era nella sua mente, sarebbero stati contenti di dividere la sua chiarezza intellettuale, pochi trovavano una specie di bellezza in questo giovanile entusiasmo per un astratto teorema. Gli estremi incontrandosi, il suo freddo e spassionato distacco da tutto ciò ch'è più attrattivo ad intelligenze ordinarie veniva ad assumere l'energia di una grande passione » [2].

Un amore intenso vivifica queste creature, l'amore del vero, l'amore di una bellezza più alta di quella che loro offre la realtà; esse amano ardentemente il loro ideale, lo ricercano con angoscia e fatica, sacrificano ad esso la loro pace, la vita stessa; perseguendo questa meta irraggiungibile Denys viene ucciso dalla folla. Watteau ruina la sua tempra delicata, Sebastiano rinunzia alla felicità di un'esistenza serena, Mario si allontana dalla vita, si chiude nel suo sogno interiore, dona la sua esistenza per salvare colui che personifica il regno ideale dello spirito. Cornelio gli appare difatti come il soldato di una nuova milizia, ch'egli presente di una nobiltà sin'allora ignota; tale gli appare nello splendore del sole occiduo, come un simbolo di una forza novella, radiosa nel tramonto dell'idea antica [3].

(1) « [illegible] » He did not reflect on the inconsistency of the feeling of honour (living, as it does essentially, upon the concrete and minute detail of social relationship) for one who, on principle, set so slight a value on anything whatever that is merely relative in its character ». p. 102.

(2) ib., 99.

(3) « La grande stanza della villa, nella quale essi furono introdotti, era stata lungo tempo negletta; e la polvere, mentre essi v'entravano, si sollevò nelle oblique sbarre della luce del sole, che penetrava attraverso le imposte socchiuse. Fu qui che Cornelio pensò di mostrare al suo nuovo amico i vari capi ed ornamenti della sua divisa da cavaliere, — il pettorale, i sandali e la corazza, — allacciandoli alla persona, uno ad uno, coll'aiuto di Mario, e per ultimo cingendo il braccio destro colla grande armilla d'oro, che il suo generale gli aveva conferita per un atto di valore. E, mentre stava lá scintillante, fra quella bizzarra alternativa di luce e d'ombra, impugnando l'asta di un serico stendardo, Mario sentì che egli si trovava di fronte, per la prima volta, ad alcuna nuova cavalleria, che faceva appunto allora la sua apparizione sulla faccia della terra ». I, 170.

Questa concezione drammatica della morte viene espressa da Pater stesso in un capitolo di *Marius* [XXVIII della IV Parte]. « La Morte, tuttavia, egli [Mario] rifletteva, doveva essere per tutti nulla meno che il quinto od ultimo atto di un dramma, e, come tale, doveva probabilmente avere alcunché del carattere profondamente emotivo di un *dénouement* ». Questo pensiero della morte è sempre presente alla mente di Mario, come a quella di Sebastiano; egli osserva, analizzando il suo passato, che egli era stato occupato dall'idea piuttosto che dall'azione, perché il suo lavorio intellettuale « era stato alcunché di una *meditatio mortis*, sempre di fronte all'atto del distacco finale » (1).

Una passione intensa per la bellezza è visibile in tutta l'opera sua, e si rivela non solo nell'importanza ch'egli dá all'elemento estetico nella sua concezione della vita, nelle analisi perspicaci di anime d'artisti, nella sua descrizione vivida di quadri ed oggetti d'arte, ma ancora in quel suo orrore del brutto e del volgare, in qualunque forma esso si manifesti, nel pensiero o nella materia. Lo stesso aspetto esteriore de' suoi personaggi non manca del fascino di una certa bellezza pura e alcunché severa, talvolta anche sinistra, come venne notato, in Denys, ma esteticamente perfetta, la bellezza dello spirito e del corpo unendosi armonicamente. In Watteau, sebbene vi siano altri accenni (2), questo carattere spicca particolarmente nell'ultima evocazione che abbiamo di lui: « Quelle sopracciglia profondamente inarcate, quegli occhi irrequieti che sembrano piú grandi che mai, — alcunché che si impone allo sguardo, ed è quasi terribile, nella sua espressione, — parla chiaramente, ed irresistibilmente fa pensare ad una ricapitolazione della sua vita. Ciò mi fa ricordare quel giorno in cui, giá con quell'aria di dignitoso pensiero, egli, *le bel sérieux*, fu trovato inteso ad abbozzare que' pittoreschi saltimbanchi alla

(1) *Imag. Port.*, 299.

(2) « We offered him our little presents — fine thread-lace of our own making for his ruffles, and the like; for one must make a figure in Paris, and he is slim and well-formed ». *Imag. P.*, 9. « There is an air of seemly thought — *le bel sérieux* — about him, which makes me think of one af those grave old Dutch statesmen in their youth, such as that famous William the Silent ». ib., 11.

fiera... »[1]. La « unrivalled fairness and freshness of aspect » di Denys[2] s'accorda colla grazia di Carl of Rosenmold, « the Northern Apollo », e colla bellezza pensosa, di una greca purità, di Sebastiano van Stork. In *Marius the Epicurean*, oltre la leggiadria del protagonista[3], vi sono due tipi di carattere opposto di bellezza, Cornelio e Flaviano, quest'ultimo di una bellezza statuaria. « There was something in Flavian a shade disdainful, as he stood isolated from the others for a moment, explained in part by his stature and the distinction of the low, broad forehead; though there was pleasantness also for the new-comer in the roving blue eyes[4] which seemed somehow to take a fuller hold upon things around than is usual with boys;... he wore already the manly dress; and standing there in class, he was like a carved figure in motion, thought Marius, but with that indescribable gleam upon it which the words of Homer actually suggested, as perceptible on the visible forms of the gods,

οἷα θεοὺς ἐπενήνοθεν αἰὲν ἐόντας[5].

Questo sentimento della bellezza viene pure sottilmente analizzato nel suo sorgere e svilupparsi in *The Child in the House*, dove esso assume alcunché d'imperioso nella sua irresistibile forza sull'inclinazione della mente. « Due correnti d'impressioni, i sentimenti della bellezza e del dolore, entravano fluttuando dal piú vasto mondo esteriore per le finestre lasciate socchiuse inconsciamente, o passando al disopra degli alti muri del giardino, — il riconoscere la leggiadria delle cose, come un elemento assai reale ed alcunché tirannico in esse, — ed il dolore, come alcunché che non doveva essere congiunto alle cose stesse ».

Con qual metodo, con quale processo artistico riuscí Pater a creare questi tipi ad un tempo intensamente vivi ed immaginari, questo mondo fondato sulla piú accurata descrizione della realtá

(1) ib., 44.
(2) ib., 64.
(3) I, 212.
(4) Cfr. i « restless eyes » di Watteau.
(5) *Marius*, I, 49-50.

storica, eppure ideale? — Triplice gli appariva il lavoro d'arte che l'attendeva; egli doveva anzitutto dipingere con estrema diligenza lo sfondo storico con materiali derivati dalle memorie dell'epoca, scelti con cura e scrupolosamente vagliati; e con ciò avrebbe ottenuto un ambiente filosofico, artistico o scientifico, costrutto con elementi tratti dal vero, e quindi altamente *reale*. Egli doveva quindi procedere a comporre l'anima del protagonista con elementi di due specie: con aspirazioni, idee, passioni derivate dalla sua anima stessa, che comunicassero alle sue creature il carattere di una sinceritá assoluta, di un'umanitá profonda, e con elementi ricavati dallo studio delle tendenze spirituali delle varie epoche, onde immaginare il tipo piú perfetto, l'anima piú rappresentativa del suo tempo. Per ultimo egli aveva a porre in contrasto coll'ambiente questi spiriti squisitamente dotati, per ricavare da questo conflitto una tragica vigoría, che desse interesse e risalto all'intera opera d'arte.

Ciascuna di queste tre parti egli cercò di fondere quanto piú intimamente gli fu possibile colle altre. La natura esteriore, l'ambiente intellettuale doveva rispecchiarsi nello spirito del protagonista, ed in alcun modo influire sulla sua concezione fondamentale della vita. Il carattere principale doveva alla sua volta esercitare un influsso piú o meno palese sul mondo che lo circondava, e determinare nuove correnti di pensiero, di modo che il personaggio immaginario, pur essendo la tipica espressione e la risultante delle forze spirituali dell'epoca, avesse pure l'aspetto di un dominatore sulle potenze ideali del suo tempo, e, pur risaltando per contrasto sullo sfondo morale e materiale, presentasse tuttavia nella sua parvenza esteriore i riflessi dell'ambiente, il quadro venendo cosi ad offrire, coll'equilibrio sapiente delle luci e delle ombre, una piena e profonda armonia.

In *Marius the Epicurean* ritroviamo quindi una chiara evocazione del mondo romano ai tempi di Aurelio, colle sue peculiari usanze, le sue tendenze estetiche, le lotte di pensiero e di fede: in *Sebastian van Storck* una pittura fedele della vita famigliare, dell'ambiente artistico in Olanda alla fine delle guerre d'indipendenza, dell'esuberanza vitale di una nazione libera e prospera in *Denys l'Auxerrois* la mistica Francia medievale: in *A Prince*

of Court Painters la Francia sotto la reggenza, e la raffinatezza e la stanchezza di un fasto che nel suo più alto splendore comincia a sfiorire; in *Carl of Rosenmold* una descrizione vivida della condizione tardiva di alcune parti della terra tedesca nel secolo XVIII.

Segue quindi la formazione de' vari caratteri coi due elementi suaccennati; la tendenza filosofica e mistica di Pater si rivela in Mario e Sebastiano, la sua passione per l'arte in Denys, in Watteau, in Carl of Rosenmold; le correnti intellettuali delle diverse epoche risaltano nella romanità fiera e serena di Mario, nella fredda e pratica natura di Sebastiano van Storck, nel languore di Watteau, nella singolare modificazione spirituale che ricevono gl'ideali estetici pagani di Denys. Le anime di questi personaggi non erano però solitarie nel loro sogno metafisico o artistico, ma in perenne contatto col mondo reale; sorgeva quindi spontanea la terza fase del suo procedimento: il contrasto. In *Marius the Epicurean* questo conflitto è lento e meno doloroso, poiché esso si combatte nella sfera serena dell'intelligenza; ma in Denys esso si muta in una tragica lotta fra lo spirito religioso ed il novello paganesimo che s'incorpora nella figura del giovane musico; in Sebastiano esso assume il carattere di un duello mortale fra il ragionamento sofistico della sua mente attiva ed acuta, ma ammalata, e l'istintiva tendenza alla vita fervida dell'ambiente, in Watteau fra l'anima sognante, delicatamente triste, e la giocondità superficiale della corte fastosa, in Carl fra la pesantezza volgare del gusto infrollito ed i suoi classici ideali di rinnovazione estetica. Il tormento del pensatore e dell'artista si acuisce per questa mancanza di corrispondenza nel mondo in cui si svolge la sua attività; sotto la calma esteriore delle loro esistenze questi spiriti, costretti a vivere in un ambiente triviale, sentono profondamente il dissidio fra la loro aspirazione al vero, la loro ascetica tendenza, la selvaggia allegrezza della loro gioia intellettuale, il loro ideale classicismo, e la romanità corrotta, la vita materialmente gioconda, la mistica atmosfera, la scura ed assopita contrada in cui devono manifestare la loro individualità. Un *pathos* intenso scaturisce da questo contrasto, che Pater accenna sobriamente e senza volgarmente forzare il chiaroscuro; la silenziosa tragedia interiore non

è che piú acerba per questa mancanza d'aiuto da parte del mondo esterno.

L'arte di Walter Pater è quindi ad un tempo soggettiva ed oggettiva; egli ci dá una spassionata rappresentazione di un momento storico, di un ambiente estetico o filosofico, di un'anima singolare, obliando il proprio io, ed in pari tempo ci presenta un'allegoria del suo cammino spirituale, della storia della sua anima. A primo aspetto il suo stile terso ed elaborato non tradisce alcuna emozione profonda; ma, scrutando le basi delle sue costruzioni, noi troviamo quest'elemento soggettivo, che sentiamo latente in tutta l'opera sua; noi troviamo che l'intimo desiderio della sua anima era quello di descrivere quell'elevazione, quell'ascensione dolorosa e sublime dello spirito, ch'egli scoprí analizzando se stesso durante la sua esistenza, che fu una peregrinazione intellettuale attraverso i regni della filosofia e dell'arte. Il raffinamento dello spirito, che fu il motivo essenziale della sua vita, è l'impulso che spinge alla meditazione ed all'azione le sue creature; e quest'aspirazione verso piú alte forme etiche od estetiche è l'anima di tutta l'opera sua, è l'ardente elemento lirico che traspare dalla prosa della sua calma narrazione.

In *Marius the Epicurean* e negli *Imaginary Portraits* noi vediamo direttamente, e non piú attraverso il velo della critica d'arte o letteraria, come in *The Renaissance* od in *Appreciations*, gli ideali di Pater e la sua concezione della vita, scorgiamo la sua tendenza ascetica, il suo sogno di bellezza ellenica, il suo desiderio dell'Infinito, lo slancio del suo spirito ardente verso novelle aurore.

Chiaramente questa spirituale tendenza viene ritratta in Mario: « Egli viveva molto nel regno dell'immaginazione, e divenne tosto, come egli doveva continuare ad essere durante tutta la sua vita, alcunché di un idealista, foggiando il mondo per se stesso in gran parte dal suo interno, coll'esercizio della facoltá meditativa. Vi sarebbe sempre nel suo schema intellettuale del mondo e della condotta da seguirsi, una vena di filosofia soggettiva, coll'individuo come norma di tutte le cose, con una certa incapacitá ad accettare interamente le valutazioni altrui. Avevano Romani una parola per ultraterreno [unwordly]? La bella parola

umbratilis forse si avvicina assai a ciò: e, con quel senso preciso, potrebbe descrivere lo spirito col quale egli si preparava per l'ufficio sacerdotale ereditario nella sua famiglia, — la specie di mistica gioia ch'egli trovava nell'astinenza, la strenua padronanza di sé e l'*ascesis*, che una tale preparazione includeva ». Questo spirito sempre permane in Mario, attraverso le vicende della sua esistenza, sotto la forma di una tendenza ad « una specie di bellezza ieratica e di ordine nella condotta della vita »[1].

Questa tendenza viene spinta all'eccesso in Sebastiano van Storck. Nella sua mente « la linea del suo modo di vivere, del suo essere, sará la continuazione della sua linea di pensiero »; egli enuncia quindi l'ammaestramento: « Distacco: affrettarsi via di qua: ripiegare il proprio io, come una veste riposta in disparte: anticipare, con tutta la forza individuale che egli poteva trovare in sé, la lenta disintegrazione con cui la natura stessa spiana le eterne colline; — qui sarebbe il segreto della pace, di una dignitá e d'una veritá quali potevano esistere in un mondo che era essenzialmente un'illusione »[2]. Nella stessa arte di Watteau Pater ci mostra questa inclinazione del suo spirito all'astrazione. « Io sono colpita dalla puritá della stanza ch'egli ha rifoggiata per noi, — una specie di *morale* puritá, tuttavia, nelle *forme* e ne' *colori* delle cose. È la vita attuale di Parigi, alla quale egli tosto ritornerá, cosí pura, da gustare questo stile cosí fortemente? »[3]. *Marius the Epicurean* e *Sebastian van Storck* offrono allo studioso di Pater un particolare interesse, poiché il primo non è solamente un'esposizione di sistemi, ma lo schema del suo cammino spirituale e l'immagine del suo ideale della vita, ed il secondo ci offre una figura, che, nella sua reticenza, nella sua indifferenza verso il mondo esteriore, nella sua « fredda ed astratta semplicitá », ci rappresenta l'ideale di Pater riguardo al contegno del pensatore fra il tumulto vano dell'esistenza. Benché in Watteau questo contegno sia giá accennato, in Sebastiano esso risalta piú pienamente.

(1) *Marius the Epicurean*, I, 25.
(2) *Imaginary Portraits*, 206, 83, 110.
(3) Ib., 21.

Mentre Mario e Sebastiano ci presentano un simbolo delle tendenze mistiche e filosofiche di Pater, Denys, Watteau e Carl ci manifestano la sua passione per la bellezza dell'arte. Pater rappresenta in Watteau le dolorose lotte dell'artista coll'ideale, le speranze e le gioie profonde che giungono di quando in quando ad alleviare lo sforzo, la tortura dello spirito preoccupato di rivelare il suo sogno [1]. Insoddisfatto di ogni sua produzione, l'artefice non rinunzia però mai a questa ricerca della bellezza, ma la persegue con un ardore che non diminuisce coll'avvicinarsi alla meta ideale, che non si altera per le lodi, che non finisce che colla morte. L'artista ci appare nella sua opera come un'anima solitaria, lontana dalla vita; nello studio su Watteau egli pone in risalto questo lato speciale della sua esistenza: egli lavora, spinto da un irresistibile impulso, egli è una forza schiava di un'altra forza segreta; egli diverte la folla, ma, come un triste commediante, non trova alcuna soddisfazione ne' suoi atti; i suoi istanti di gioia verace sono rari. « Io noto nel corso di tutta la sua vita », dice la scrittrice del diario, « alcunché dell'essenziale melanconia di un commediante. Egli, così freddo e scrupoloso, e che non si è mai avventurato a rappresentare la passione, diverte soltanto la gaia folla; ed è consapevole di ciò, sebbene frattanto egli non si diverta di certo [2] ». Ma tuttavia egli persegue il suo sogno, quella visione di bellezza che ha intravista sin dalle prime fantasie che arridevano al suo cuore di fanciullo. « Egli ci assicura che *il nuovo stile* è invero una cosa d'antichi giorni, de' suoi antichi giorni qui in Valenciennes, quando, lavorando per lunghe ore come apprendista da un muratore, egli rivestiva nella sua

---

(1) « I can trace the bloom of a flower upon him, and he has, now and then, gaieties which from time to time, surely, must refresh all true artists, however hard working and painful ». *Imaginary Portraits* [*A Prince of Court Painters*], p. 12.

« I could fancy myself offended by a sort of irony, which sometimes crosses the half-melancholy sweetness of manner habitual with him; only that as I can see, he treats himself to the same quality ». ib., 7.

(2) *Imag. Port.*, 41. — V. ancora a p. 20: « He has not yet put off, in spite of all his late intercourse with the great world, *his distant and preoccupied manner*, a manner, it is true, the same to every one. It is certainly not through pride in his success, as some might fancy, for *he was thus always. It is rather as if, with all that success, life and its daily social routine were somewhat of a burden to him* ».

immaginazione le mura di questa o quella casa, in cui era occupato, con questi magici arredi » [1].

Questo ideale di una solitudine serena e studiosa derivava da un sincero concetto dell'autore, poiché Pater tentò di realizzarlo nella sua esistenza stessa: ad Oxford o nel sobborgo di Hammersmith egli visse in un mondo di passioni intellettuali per la filosofia e per l'arte, nel « *jardin de l'ame* », nel solo mondo adatto per la sua anima raffinata e sensitiva, nella sola atmosfera profumata e densa che l'anima sua poteva respirare [2].

Denys riflette la stessa passione: egli è l'artista pagano, che, bizzarramente gettato nell'epoca medioevale, cerca ansiosamente il suo dominio perduto, e, disperando di realizzare il suo ideale di bellezza ormai tramontato, tenta di far rivivere almeno lo spirito classico ispirando l'arte con nuove visioni. « Semplicemente colla sua presenza, egli si faceva sentire in tutti i vari lavori di quelle arti che s'indirizzano anzitutto alla vista. Inconsciamente egli definì una maniera peculiare di sentimento e d'espressione a quelle mani esperte, occupate ogni giorno collo scalpello, colla matita, o coll'ago, in molte forme durature, di squisita fantasia ». Egli è incapace di concretare il suo sogno, sia come pittore o scultore o attore, ma è capace d'ispirare altri; egli è sopratutto un musico, e qui veramente egli riesce ad inventare un nuovo, meraviglioso strumento, atto ad esprimere la selvaggia allegrezza dell'anima antica, e l'estasi del sublime fervore del tempo, ed il suo spirito melanconico, sofferente, tormentato, in disaccordo colla vita, in armonia con un mondo defunto, uno spirito amante di un'oscura e strana forma di misticismo. « V'era il desiderio d'inventare strumenti per una musica sacra piú libera e piú varia di quella ch'era stata in uso sino allora. Fu a Denys alfine che occorse il pensiero di combinare in una piú piena onda d'armonia tutti gli strumenti allora usati ». E coll'organo egli esprime le diverse

(1) Ib., 21-22.

(2) Cfr. Gosse, *Engl. Lit.*, IV, 359. « Ma quelli che meglio conoscevano Pater, sentivano che essi lo conoscevano superficialmente, perché la sua era una natura essenzialmente assorta in se stessa, e senza relazioni colla vita comune che gli si svolgeva attorno ». Cfr. T. Wright, *The Life of W. Pater*, 109.

modalitá del suo carattere. « Prima, il semplice ed il pastorale, la famigliare nota della zampogna, simile al suono del vento dai campi lontani; quindi, lo strepito selvaggio;... Ed ora egli voleva combinare tutto ciò a piú dolci propositi; e la costruzione del primo organo divenne come il libro della sua vita: esso corrispondeva pienamente a tutta l'estensione della sua natura, nel suo dolore e nella sua letizia » (1).

Denys l'Auxerrois è invero un poemetto in prosa, in cui il mito di Bacco è rievocato con un aspetto bizzarramente nuovo nell'ambiente medioevale. La contesa fra le due correnti intellettuali finisce tragicamente; non abbiamo qui, come in *Mario*, una contesa lenta e ponderata fra sistemi filosofici, ma una lotta a morte fra due opposte concezioni della vita. Sopraffatto dal fervore della forza novella, Denys muore con una tristezza profonda; con un gesto disperato vanisce nella tenebra. In questo piccolo quadro il contrasto è anche piú intenso tra le folli allegrezze suscitate dalla divinitá greca e l'ascetica serenitá delle figure monacali, fra le urla bacchiche della folla ed il librarsi calmo e solenne delle salmodie, miste al suono profondo dell'organo; v'è un potente gioco di tenebre e di luce, un chiaroscuro in cui sinistramente traluce la figura del dio pagano. Vi è infatti alcunché di satanico nella bellezza di Denys; v'è un riflesso come di fuochi lontani sulle sue fattezze perfette. « The monk Hermes was whimsically reminded of that *after-thought* in pagan poetry, of a Wine-god who had been in Hell ». La natura stessa sembra subire l'occulta influenza del suo potere maligno; l'estate magicamente ubertosa precipita in un misterioso inverno, cupo e terribilmente rigido. Denys è la personificazione dello spirito pagano che tende ad offuscare la luce, e la sua storia breve è la vicenda di un dio maledetto, che, tentando invano di riacquistare il perduto dominio, muore come un astro fra nubi insanguinate. La favola viene dal Pater riprodotta con sottile artifizio; i nomi stessi furono scelti accortamente: *Denys* o Dioniso, *Hermes*, l'amico di Denys, *Lady Ariane*. Inoltre, nella rappresentazione

(1) ib., 70-72.

della *moralità*: «Il Ritorno dall'Est», Denys assume la parte del dio del vino, ed appare «upon a gaily-painted chariot, in soft silken raiment, and, for headdress, a strange elephant-scalp with gilded tusks». Il carro tirato dalle tigri viene rievocato in quella famigliaritá con cui Denys «moved unhurt in the famous *menagerie* of the castle... and let out the lions... through the streets, during the fair». Pater ha gittato una luce sovrannaturale su di lui, un bagliore che lo distingue dalla folla, anche quand'egli, abbandonato dal favor popolare, si riduce talvolta a scavare fosse ne' cimiteri [1]. «V'erano di quelli che l'avevano visto cosí occupato (quella forma sembrando ancora portare alcunché della luce d'oro del sole su di sé), scrutando l'oscuritá, mentre le sue lagrime cadevano talora fra i lugubri avanzi ch'egli aveva disturbati» [2].

Comprendendo che lo scopo dell'arte è la rivelazione di uno spirito, delle veritá celate nell'intimo della mente, ed in contrasto colle abitudini di pensiero derivate dal contatto coll'ambiente, Pater cercò di trarre dal magico circolo delle influenze esteriori l'anima essenzialmente solitaria; egli si sforzò di rappresentare dapprima il contrasto di quest'anima coll'ambiente, quindi la meta a cui essa tende, per ultimo il dramma risultante dalla lotta di questo ideale colla vita; cosí Sebastiano viene staccato, fiore pallido e triste, dalla lussureggiante flora dell'epoca prospera e feconda, Mario viene separato dal mondo pagano ed avviato su nuovo cammino, il paganesimo di Denys vien posto in contrasto colla corrente medievale, il sogno di Watteau colla frivola realtá, il classicismo di Carlo coll'epoca gotica. Ciascuno di questi personaggi tende a foggiare la sua esistenza secondo un ideale filosofico ch'ei s'è venuto formando. Mario cerca di adattare alla sua esistenza quell'ideale di purezza ch'egli ritrova in Cornelio. Egli scopriva in lui «alcuna norma interiore di distinzione,

---

(1) *Imaginary Portraits*, 67, 75, 63, 64, 66, 74.

(2) V. nell'*Edinburgh Review*, 1907, July, p. 33, riguardo a Denys e ad *Apollo in Picardy*, una leggenda parallela:

«It is in truth a Dionysus whose head is wreathed with cypress; an Apollo to whom is awarded for his luminous aureole a wintry aurora of the north and for his laurels the witch-herb of sleep, the death-giving nightshade».

di scelta, di rifiuto, fra i vari elementi della vita fervida e corrotta fra cui essi movevano insieme: — alcun segreto, impellente motivo, che lo conduceva, sempre vigile sull'occhio e sull'orecchio, attraverso Roma, come sotto un incantesimo;.. senza di ciò, egli si sarebbe sentito alternativamente soffocato ed esausto da un'esistenza ad un tempo sfarzosa ed esagerata, e tuttavia cosí intollerabilmente vuota; nella quale la gente al piú sembrava solo meditare, come lo stesso saggio imperatore, sulla disillusione del mondo. Poiché, malgrado tutta la severitá di Cornelio, vi era tale una brezza di speranza, — di freschezza e di speranza, come di un nuovo mattino, — attorno a lui! E l'intera direzione della sua educazione lo induceva, almeno su di un punto, ad essere interamente della stessa opinione di questo singolare amico (loro due, potrebbe darsi, insieme, contro il mondo!), quando, solo fra tutta la compagnia di brillante gioventú, egli si era ritirato dal posto assegnatogli nell'anfiteatro... Era come se i suoi occhi corporei fossero stati invero misticamente lavati, rinnovati, rafforzati » [1]. Sebastiano invece tenta di riflettere nella sua esistenza quel tipo di bellezza intellettuale ch'ei si è creato con una serie di tetre e morbose meditazioni sull'essenza delle cose, « bent on making sacrifice of a rich existence possible for other people, to the bare and formal logic of the answer to a query (never proposed at all to entirely healthy minds) regarding the remote conditions and tendencies of their existence ». L'ideale di Carl of Rosenmold è essenzialmente estetico, come quello di Watteau e di Denys; ma in quest'ultimo v'è qualcosa d'inconscio, come di una forza che lo spinga ad agire, ma di cui egli non conosca l'intima essenza e la meta finale; la sua influenza sull'arte è quella di uno spirito estetico di cui egli è solo lo strumento; il suo raziocinio è continuamente soffocato da una specie di ebbrezza intellettuale.

I suoi caratteri femminili sono per lo piú tenuti nella penombra, tuttavia accuratamente studiati; la figura della scrittice del diario in *A Prince of Court Painters*, senza emergere troppo, è una

---

(1) *Marius the Epicurean*, I, 232-35.

personalitá notevole; tale è pure la madre di Sebastiano, e, piu spiccatamente, Cecilia, in *Marius the Epicurean*.

Lo spirito di Pater, nutrito di una cultura vasta e profonda, tendeva naturalmente allo studio ed all'evocazione di epoche trascorse, a ritrarre ne' suoi caratteri essenziali un momento storico; la sua anima, circondata dal ricordo delle cose bellissime e grandi lasciateci dall'etá passate, viveva in un mondo creato dalla sua erudizione e dalla sua immaginazione, fuggendo la vita contemporanea. Vi era in lui una tendenza a rifugiarsi lontano dall'epoca moderna, che fu rafforzata dal desiderio, comune a tutte le anime grandi, di dimenticare la vita elevandosi in un magnifico sogno. La sua visione dell'umanitá era interamente poetica; ma invece di foggiare un nuovo mondo ideale, egli si accontentò di contemplare la realtá attraverso la bruma poetica della storia; nelle sue novelle egli si propose di mirare piuttosto alle idee che ai fatti; evocando l'ambiente storico egli non si accontentò di delineare gli avvenimenti piú importanti ed i personaggi piú eminenti, ma cercò di rappresentare il momento filosofico, e non solo le idee predominanti, ma le correnti secondarie di pensiero, e le varie modalitá del sentimento, i vari gradi della sensibilitá [1].

Le figure di personaggi storici vengono accuratamente rappresentate, con una fusione di realtá e di poesia che le rende interessanti e quasi nuove. Tale è la figura di Fénélon in *A Prince of Court Painters*: « L'ultimo giorno della visita di Antonio Watteau noi facemmo una gita a Cambrai. Noi entrammo nella cattedrale: era l'ora de' Vespri, e si dava il caso che *Monseigneur le Prince de Cambrai*, l'autore di *Télémaque*, era al suo posto nel coro... Certamente valeva la pena di esser venuti di cosí lontano soltanto per vederlo, ed udirlo dare la benedizione pontificale con una voce fievole, ma di un'infinita dolcezza, e con un movimento inesprimibilmente grazioso delle mani. Un vero *grand seigneur*! La sua raffinata vecchiaia, l'impronta del genio e degli onori, gli stessi suoi disinganni, concorrono, assieme alla

---

1 « As he loved to say with Novalis, *philosophiren ist invaliciren*, and the task of the best criticism is to maintain the ecstasy of intellectual experience ». E. Gosse, *op. cit.*, IV, 358, e v. pure Gosse in *Critical Kit-Kats*. London, Heinemann, 1896.

grazia naturale, a farlo sembrare troppo distinto per questo mondo. *Omnia vanitas!* pare ch'egli dica. È quello infatti il commento adatto alle nostre esistenze, venendo, come in questo caso, da uno che potrebbe aver fatto suo tutto quanto la vita ha da dare? Tuttavia egli non fu mai visto a corte, ed è vissuto qui quasi come un esiliato. Era il nostro « Gran Re Luigi » cosí geloso di un vero *grand seigneur*, o *grand monarque*, per dono naturale e favore del cielo, da non poter mai sopportare la sua presenza? » [pp. 23-24].

La figura di Apuleio viene delineata nella IVª Parte di *Mario l'Epicureo* [II, 78], mentre Marco Aurelio campeggia nella IIª (1), evocato con un'analisi ch'è talvolta dannosa all'effetto dell'insieme, pur rivelando un'alta comprensione dell'intellettualitá d'un individuo, ed un'acutezza singolare nello scrutare un carattere. Meno astratta, e, nella sua semplicitá, piú profondamente umana, è quella del retore Frontone (2).

(1) « Mario vide un uomo di circa quarantacinque anni, con occhi prominenti, — occhi che, sebbene modestamente abbassati durante questa cerimonia essenzialmente religiosa, erano per natura largamente e benignamente osservatori;.. Voi vedevate la fronte di uno, che, fra la cecitá o perplessitá della gente attorno a lui, comprendeva chiaramente ogni cosa, il dilemma, a cui la sua esperienza lo aveva sino allora portato, fra il Caso accompagnato da una mite rassegnazione, ed una Provvidenza con illimitate possibilitá e con speranza illimitata, essendo, almeno per lui, distintamente definito ».

« Quella serenitá esteriore, ch'egli stimava cosí altamente, come una caratteristica della maniera o espressione non indegna della cura di un pubblico ministro, era accresciuta oggi dal suo senso della gratitudine del suo popolo... Tuttavia la nube di alcun segreto dolore interno, mutandosi di tempo in tempo in un'espressione di fatica e di sforzo, di solitudine fra l'acclamante moltitudine, potrebbe esser stata scorta da uno sguardo piú osservatore, — come se il sagace accenno di uno de' suoi uffiziali: « I soldati non possono comprendervi, essi non sanno il Greco », fosse sempre applicabile alle sue relazioni coll'altra gente. Le narici e la bocca parevano capaci quasi di caparbietá, e Mario notò in esse, come nelle mani, e generalmente nella magrezza del corpo, ciò ch'era nuovo per la sua esperienza, — alcunché dell'ascetismo, come noi diciamo, di una ginnastica corporale, per cui, sebbene essa fosse piacevole nel chiaro, azzurro aspetto dell'occhio, la carne aveva a stento acquistato come lo spirito. Ciò non offriva un'intera espressione della « mente sana nel corpo sano », ma piuttosto di un sacrifizio del corpo all'anima, alle sue necessitá ed aspirazioni, un sacrifizio che Mario sembrava congetturare in questo assiduo studioso dei saggi greci, — un sacrifizio, invero, che sorpassava di gran lunga le richieste della loro tristissima filosofia della vita » [pp. 190-191].

« (2) Durante la sua lunga vita di ottant'anni, egli [Frontone] era stato, per cosí dire, circondato dalla graziosa atmosfera della sua eloquenza, — dalla fama e dai suoi echi, — come da cinguettanti augelli, o da api mormoranti... Era l'unico esempio che

Nel metodo di rappresentazione di Pater il paesaggio è intimamente congiunto colla figura che vi campeggia, ed è vivificato in alcuna guisa dal sentimento che congiunge l'anima dei protagonisti ai loro luoghi nativi; talvolta, sebbene accuratamente osservato nelle sue linee caratteristiche e nella sua speciale colorazione, esso viene trasfigurato dall'irradiazione spirituale onde la nostalgia illumina le cose amate e lontane. La figura di Mario è profilata sul solenne, austero paesaggio della campagna romana: e vi è sempre presente alcun carattere di raffinatezza e di severità, e di una calma serena, ma grave, nel vario sfondo de' luoghi in cui egli s'indugia nelle sue peregrinazioni, che intimamente s'accorda collo spirito suo. La natura italica è stata dipinta in quest'opera con una mirabile sobrietà di linee e di colori, con un sentimento intenso e squisito. Tali doti ci presenta il paesaggio di Tivoli nel cap. XIX della III^a Parte, *The Will as Vision*. « Il velo eguale di una nube, bianca come tela di rensa, era ora disteso sul cielo; e, sotto la sua vasta luce senz'ombra, ogni tinta, ogni tonalitá del tempo appariva distinta sugli antichi edifizi gialli, sull'elegante circolo di pilastri del tempio della Sibilla patronale, sulle case che sembravano di un pezzo solo coll'antica roccia delle fondamenta. Qualche motivo, a mezzo consapevole, di poetica grazia pareva aver determinato il loro aggruppamento. Un aspetto d'immensa antichitá possedevano, sopratutto, le vegetazioni all'ingiro, — un mondo d'alberi sempre verdi, — gli olivi specialmente (di quante generazioni piú antichi!), corrosi e contorti dalle forze congiunte della vita e della morte in ogni concepibile

Mario... aveva visto finora di una vecchiezza perfettamente tollerabile, perfettamente bella, — una vecchiezza in cui pareva, ad uno che forse abitualmente valutava eccessivamente l'espressione della gioventú, che nulla era ad essere rimpianto, che nulla era realmente perduto, in ciò che gli anni avevano tolto. Il saggio vecchio, i cui occhi azzurri e la bella carnagione erano cosi delicati, incontaminati e chiari, sembrava accuratamente e consciamente aver posto al luogo d'ogni tratto naturale della gioventú, mentre essa si dipartiva da lui, una grazia equivalente della cultura, ed aveva la giocondità, la placida letizia, di un delizioso fanciullo, come egli n'aveva pure la debolezza, la richiesta d'appoggio da gente più forte. E tuttavia sembrava ch'egli stesse attendendo la sua uscita dalla vita,.. e faceva riflettere Mario sul contrasto fra una placidità come questa, ad ottant'anni, e la disperazione ch'egli scopriva nel suo stesso modo di nutrire quel pensiero » [pp. 222-223].

capriccio di forma. Nell'aria senza vento tutto pareva ascoltare il muggito dell'immemoriale cascata, che precipitava fra queste abitazioni umane cosí dissociata da esse, e con un movimento cosí immutabile di etá in etá, in guisa da offrire, pure in questo sito logorato dal tempo, un'immagine d'inalterabile riposo. Tuttavia il cielo chiaro quasi si rompeva a lasciar passare il raggio, che silenziosamente vivificava ogni cosa nel tardo pomeriggio di febbraio, e il profumo dell'invisibile violetta si affinava attraverso l'aria. Era come se lo spirito di vita nella natura solo rattenesse ogni troppo precipitata rivelazione di se stesso, nella sua lenta, saggia opera di maturazione » (1).

Questa scena, che ci rivela i caratteri essenziali dell'arte descrittiva di Pater, il suo colorito leggero, la freschezza della sua osservazione, che si compiace piuttosto del particolare nuovo, suggestivo, che di una folla di immagini sfarzose, il suo modo di considerare lo spirito, l'anima del paesaggio, la sua vita occulta, anziché le parvenze esteriori, la sua reticenza e sobrietá d'espressione e la sua eleganza raffinata, si adatta pure perfettamente alla condizione psicologica di Mario. Essa è uno specchio della serenitá profonda e della calma pensosa della sua intelligenza. Ma vi è sempre in questi paesaggi italici alcunché di grave e di solenne, come se la presenza della morte fosse in essi sempre visibile; anche nel primo fiorire di primavera questo carattere risalta spiccatamente: « Il lungo inverno era stato una stagione d'invariata tetraggine; alfine, in questo giorno, egli [Mario] si destò al vivido baleno di un lampo, nel primo crepuscolo; in un momento la pioggia pesante aveva filtrato l'aria: la chiara luce si sparse; e, come se la primavera si fosse posta con subitaneo balzo nel cuore delle cose, l'intera scena attorno a lui si stendeva come una pittura non offuscata sotto un cielo d'un delicato azzurro. Sotto la chiara, ma immatura luce di un mattino invernale dopo la tempesta, tutti i particolari di forma e di colore negli antichi marmi erano visibili distintamente; una specie di severitá o di tristezza egli notava nella loro bellezza ed in tutti gli altri particolari della scena, — nei cipressi, nei cespi di pallidi narcisi

(1) *Marius the Epicurean*, II, 65, 66.

nell'erba, nelle curve delle purpuree colline di Tuscolo, con falde di virginea neve ancor giacenti nelle loro cavitá » [1]. La Campagna romana offre il suo « grandioso, serio prospetto » come sfondo alle pensose figure, a Mario, a Luciano, ad Ermotimo, che, seduti « sul banco di marmo di una delle *exhedrae* », presso un fragante campo di rose, stanno conversando di filosofia; e la regione fra Roma ed il mare bene si adatta a riflettere nella sua vasta melanconia la condizione spirituale di Mario, commosso da vaghi, cupi presentimenti, da oscuri presagi di morte. « Mai quella poetica regione lo aveva cosí profondamente impressionato come in quel giorno senza sole sul principio dell'autunno; sotto quel cielo tutto quanto era contenuto dall'immenso orizzonte si presentava in una tonalitá uniforme di chiaro, penitenziale azzurro. Per quanto fosse uno stimolo possente alla fantasia, quella catena di basse colline al nord, giá turbate dalle elevazioni degli Apennini, era segnata come una ruina della natura dalla mancanza di quiete nel loro profilo, da ricordi di selvagge rotture, di subitanei sollevamenti ed avvallamenti, mentre ad ogni breve discendere ed ascendere della strada si potevano notare tracce dell'opera abbandonata dell'uomo ». E, mentre il paesaggio è piú chiaro durante il periodo in cui Mario attende con una celata angoscia, ma pur con una certa tranquillitá, alle sue ricerche metafisiche, esso infosca sempre piú all'appressarsi della catastrofe. Nella sua cattivitá Mario contempla, « negli oscuri mattini », le pianure paludose, le colline velate di pioggia; e tuttavia quel senso di entusiasmo, ch'era sí vivo in lui nella sua giovinezza, non s'è spento ancora. « Pure in quelle deplorevoli circostanze, egli non poteva fare a meno di notare la selvaggia, fosca bellezza di quelle regioni, l'aurora tempestosa, ed i placidi tratti nella sera » [2]. La scena si fa

(1) ib., II, 174, 180.

(2) ib., II, 144, 201, 215. Cfr. un sentimento analogo a quest'ultimo, uno stesso contrasto d'impressioni, a p. 216: « It seemed a remote, mysterious place, as he looked round in the silence; but so fresh, — lying, in fact, in a high pasture-land among the mountains, — that he felt he should recover, if he might but just lie there in quiet long enough. Even during those nights of delirium he had felt the scent of the new-mown hay pleasantly... The sunlight lay clear beyond the open door; and the sounds of the cattle reached him softly from the green places around ».

improvvisamente radiosa, come di un fulgore ultraterreno, quando la rivelazione di una nuova via inonda lo spirito di Mario di una gioia intensa e solenne, quand'egli finalmente incontra le anime tanto tempo sognate e la compagnia spirituale ch'egli aveva invano sin'allora ardentemente desiderata, quand'egli può dire, — come nel motto che Pater prefigge ad un capitolo di questa IV^a Parte, — « Ah! voilá les âmes qu' il fallait à la mienne! ». « Il verziere, attraverso cui si stendeva il loro sentiero, era giá grigio di crepuscolo, sebbene il cielo, all'occidente, dove le stelle piú grandi erano visibili, fosse tuttavia inondato di uno splendore cremisi. Il colore di tutte le cose terrestri sembrava depresso pel contrasto; nondimeno un senso di grande ricchezza pareva indugiare nelle loro ombre. A quel momento la voce dei cantori, una voce di gioia e salvezza, si concentrò, con un solenne movimento antistrofico, nell'inno della sera. E quest'inno era come la sera stessa resa udibile, colle stelle brillanti fra le sue speranze ed i suoi terrori » (1).

La tendenza idealizzatrice di Mario, quella particolare attitudine del suo spirito a dare preminenza al pensiero sull'azione, viene pure naturalmente applicata all'universo materiale che lo circonda, una specie di irrealitá, di indecisa fluttuazione, venendo cosí conferita alla scena, che, bizzarramente trasfigurata, non appare piú consistente di un'ombra che un alito lieve segna, fuggevole, su di uno specchio terso. « Non potrebbe questo mondo materiale », pensa Mario nella sua meditazione dolorosa e vana, « questi stessi aspetti, le rocce immemoriali, il solido marmo, i giardini d'ulivi, l'acqua cadente, essere solo riflessi in quell'unica mente indefettibile, od una creazione di quella mente, in cui anch'egli diveniva consapevole, per un'ora, un giorno, per tanti anni?... Era piú facile concepire il materiale edifizio delle cose come solo un elemento nel mondo del pensiero, — come un pensiero nella mente, che concepire la mente come un elemento, o un accidente, o una passeggera condizione nel mondo della materia, perché la mente era realmente piú vicina a lui. Il mondo

(1) ib., II, 104.

puramente materiale, quel chiuso, insormontabile muro di prigione, sembrava appunto allora la cosa irreale, che doveva positivamente dissolversi attorno a lui » [1].

Lo stesso intimo accordo fra il personaggio e la scena che lo circonda si ritrova nella narrazione del viaggio di Mario a Roma, in compagnia di Cornelio. « Queste pallide falde di colline abbisognavano solo che il sole cadente sfiorasse la roccia colla sua porpora, e proiettasse un'ombra piú profonda nel loro fogliame immemoriale, per assumere una certa bellezza, peculiare, perché assai grave ed austera, mentre i graziosi profili, comuni ai colli vulcanici, si affermavano nella piú vasta prospettiva. E, pel sentimentale Mario, tutto questo era associato, forse per alcuna fantastica affinitá, a quel singolare carattere di severitá, che si univa alla giocondità del suo nuovo compagno, ed il cui segreto oltrepassava le sue congetture. Accordandosi infatti colla condizione di un soldato romano, questo era certamente alcunché assai superiore all'espressione della durezza, o *ascesis*, militare; e ciò ch'era serio, od anche austero, nel luogo ch'essi attraversavano assieme, pareva avesse atteso il passaggio di questa figura che l'animasse e lo interpretasse [I, 168-169].

L'accordo fra i personaggi e l'ambiente in cui essi vivono è pure accennato in *Gaston de Latour*: « And still, as in some sumptuous tapestry, the architecture, the landscape, were but a setting for the human figures; these palatial abodes, never out of sight, high on the river bank, challenged continual speculation as to their inhabitants, — how they moved, read poetry and romance, or wrote the memories which were like romance, passed through all the hourly changes of their all-accomplished, intimate life » [p. 78].

Pure in *Sebastian van Storck* noi troviamo la figura del giovane olandese situata in un quadro adatto non solo ad evocare

(1) Ib., II, 69, 70.

Quest'impressione dell'irrealitá del paesaggio si ritrova pure in *Gaston de Latour* [p. 10]: « Seen from the incense-laden sanctuary,... la Beauce like a many-coloured carpet spread under the great dome, with the white double house-front quivering afar through the heat, though it looked as if you might touch with the hand its distant spaces, was for a moment the unreal thing ».

l'ambiente, ma ancora a suscitare una vivida immagine dello stato cosí peculiare di quella sua anima sognatrice e triste. L'essenziale carattere del paesaggio d'Olanda, la perenne presenza del mare, viene curiosamente ed efficacemente accentuato dal Pater. « Il mare, che Sebastiano amava tanto, non è mai molto distante in Olanda. Invadendo ogni luogo, filtrando sotto i nostri piedi, insinuandosi ovunque in un infinito reticolato di canali (non siffatti canali come noi intendiamo con questo nome, ma pittoresche riviere, con sponde orlate di carici e frequentate da innumerevoli augelli), i suoi incidenti si presentano bizzarramente anche nelle nostre passeggiate in un parco o fra i boschi: la nave a vele spiegate comparendo subitamente fra i grandi alberi o sopra il muro del giardino, dove non avevamo sospetto alcuno della presenza dell'acqua ». Ma specialmente in alcune parti piú desolate della sua terra Sebastiano trovava un riflesso della sua disperazione, della sua strana situazione psicologica, di quella nera ipocondria che gli suggeriva i piú singolari sofismi sulla vita e sull'esistenza delle cose. Sebastiano, dopo il suo bizzarro rifiuto, che appare come una sfida alla vita, come un atto irriflessivo e crudele, ma che non era altro che una conclusione pratica del suo fantastico sistema filosofico, lascia la casa paterna onde rifugiarsi in una villa solitaria. « Egli sarebbe stato contento di considerare ciò una cosa di poco conto, che poteva convenientemente venir calmata da certe ben note influenze della natura, in una lunga visita ad un luogo ch'egli amava sopra ogni altro: una casa desolata, fra le sabbie del Helder, una delle antiche dimore della sua famiglia, ora proprietá piuttosto degli augelli di mare, e quasi circondata dalle acque usurpatrici, quantunque, attorno ad essa, vi fossero ancora tanti avanzi di cose forti e soavi da formare ciò ch'era per Sebastiano il piú perfetto giardino in Olanda. Qui egli poteva stabilire un'« equazione » fra se stesso e ciò che non era veramente lui, assettare le cose sue, prepararsi ad un cangiamento nel suo modo di vita cosí deliberato e definitivo come le circostanze chiaramente richiedevano » (1).

(1) *Imaginary Portraits*, 92, 93; 113, 114.

Watteau si profila sul calmo paesaggio fiammingo, « sull'umido tramonto », che illumina i campi ed i boschi di salici e le finestre gotiche del campanile da cui l'*Angelus* si diffonde, sulle vie deserte e taciturne di Valenciennes, e su di un vago sfondo di Parigi fastosa, nella dimora di M. de Croizat, nel cui « rugiadoso giardino nel bel mezzo della città », l'artista, attediato della vita frivole e triste si rifugia a respirare la freschezza della sua terra lontana [1]. In *Duke of Rosenmold* la scena è piú ampia e complessa: Pater ha cercato qui di contrastare gli ideali classici del giovane principe e l'ambiente romantico che lo circonda, e si è quindi diffuso a ritrarre questa regione rimasta cosí intimamente medievale nell'Europa giá trasformata dalla Rinascenza. « Sembrava che il tempo, alla corte del Granduca di Rosenmold, all'inizio del diciottesimo secolo, si fosse fermato nell'epoca medievale. Gli obliqui tetti gotici... ancora si frastagliavano sul cielo, — un mondo di tegole, con spazi non accorciati per le sgraziate capriole di quel folletto assai tedesco, Hans Klapper, durante le lunghe, sonnolenti notti del Nord;.. la venerabile muffa d'un verde cupo, inapprezzabile perla per l'effetto architettonico, non era guasta da un solo comignolo nuovo ». Carlo soggiace dapprima a questo ambiente della cittaduzza morta ed alla selvaggia poesia de' suoi dintorni. « Egli si diede a lunghe peregrinazioni, a piedi od a cavallo, di notte e di giorno, per ristabilire la sua salute, sotto l'influenza gioconda di queste semplici scene: i falchi, come se addormentati nell'aria, al di sotto di lui; le pallide balze, evocate dal tardo tramonto fra le quercie oscure; i mulini, col loro gradevole rumore, nelle pieghe della collina ». Quando gli accessi di melanconia lo tormentano egli deriva però un funesto influsso da questa fantastica natura. « Allora le cose esteriori sembravano concorrere ad approfondire l'ombra spirituale attorno a lui, quasi vi fosse invero una certa animazione nel mondo naturale, quasi vi fossero magici spiriti in quegli inaccessibili fianchi delle colline e oscuri burroni, come l'antica poesia tedesca pretendeva, alcuna volta favorevoli e lieti, ma per lo piú fastidiosi

(1) ib., 25, 30.

all'uomo »[1]. L'influenza medievale si fa nuovamente sentire in Strasburgo, che viene tratteggiato con una leggiadra e curiosa immagine: « Strasburgo, colle sue case raggruppate nel mezzo di quella pianura inclemente, come un gran nido di cicogna attorno alla romantica, rossa guglia della sua cattedrale ». Quindi, nel suo procedere verso il Sud, l'anima di Carlo si unisce piú intimamente ad un paesaggio che l'è piú congeniale: « La mistica anima della Natura s'impossessò di lui, dicendo: « Vieni! comprendimi, interpretami »! La grandezza solitaria delle montagne svizzere sembrava corrispondere misteriosamente alla vastitá de' suoi ideali, sembrava accompagnare l'ascensione del suo spirito verso cieli ancora ignoti; « a Grindelwald, dormendo alfine in prossimitá delle Alpi piú eccelse, egli aveva il senso di una presenza sempre incombente, di alcuni strani, nuovi compagni attorno a lui. Qui uno poteva abbandonarsi all'inalterabile appello immaginativo degli elementi nella loro piú alta forza e semplicitá »[2]. In *Denys l'Auxerrois*, Pater analizza il carattere della cittá ch'egli ha scelto come scena del suo dramma singolare; egli ritrova questo carattere essenziale in quella *perfectylh appy conjunction of river and town* che determina una speciale armonia di linee nel paesaggio. Egli colloca l'antica divinitá del vino, lo svolgersi del nuovo mito, nella contrada della vite per eccellenza; ma poiché tragica è la conclusione della favola, e selvaggia la tristezza del protagonista, egli aggiunge un melanconico elemento alla generale gioconditá della natura ubertosa. « Benché esso sia il vero paese della vite, esso presenta nulladimeno un'espressione pacifica piuttosto che radiosa;.. la sua fisionomia non è del tutto gioconda, ma attraente in parte per la sua melanconia;... voi potreste immaginare al-

---

(1) ib., 121, 122; 134, 135. Il carattere fantastico del paesaggio viene ancora suggerito nella pittura de' dintorni di Cassel [p. 142]: « A distant group of pines on the verge of a great upland awoke a violent desire to be there — seemed to challenge one to proceed thither. Was their infinite view thence? It was like an outpost of some far-off fancy land, a pledge of the reality of such. Above Cassel, the airy hills curved in one black outline against a glowing sky, pregnant, one could fancy, with weird forms, which might be at their old *diableries* again on those remote places ere night was quite come there ».

(2) ib., 145, 146.

cunché di querulo, di lamentevole nel frusciare irrequieto delle foglie di vite ».

Pater dimostra un'alta abilità nel descrivere opere d'arte, e, pur non possedendo la nervosa vigoria e arditezza di frase di Huysmans e dei Goncourt, o la smagliante tavolozza di Ruskin, rivela tuttavia una comprensione profonda dello spirito dell'artista, una penetrazione singolare nei segreti della tecnica, un'intuizione rara nello scoprire l'intenzione del lavoro estetico. La sua abilitá nell'evocare l'opera d'un pittore può venir osservata nelle sue notazioni sull'arte di Watteau; la tecnica sobria, il carattere fantastico, l'intima melanconia delle sue composizioni, il tragico sorriso di alcuna delle sue figure piú suggestive, vengono resi con nitida espressione. « Il giovane Antonio fu trovato occupato ad abbozzare la scena al vivo, ma con una specie di grazia, — un meraviglioso tatto d'omissione, che ha fatto sembrare il trito, vecchio Arlecchino, il Clown, e Colombina, creature di alcuna magica terra, o attori tragici infinitamente valenti, che, a scopo di scherzo, hanno indossato per una volta vesti screziate, e sono capaci di mettere un mondo di serie insinuazioni ne' loro aspetti burleschi, con una specie di commedia che sará solo una tragedia, vista dall'altra parte » [1]. L'arte languida di Watteau, il tedio mortale indissolubilmente unito alla leggiadria della sua visione pittorica, l'aerea trasparenza de' colori quasi di sogno, la disperata tristezza che incombe su quel mondo ideale, sugli orizzonti di turchese inverdita, sui grandi alberi dei parchi azzurrini nella distanza, sul fasto di quelle conversazioni ne' giardini regali, vengono notati con sagaci apprezzamenti abilmente sparsi nel contesto del diario, con una voluta noncuranza, con frasi insinuate nel contesto della semplice narrazione. « Egli ha portato con lui certi disegni a lungo accarezzati per terminarli qui con calma... Quella graziosa *noblesse* può veramente essere cosí distinta sino nelle minuzie, cosí naturalmente aristocratica? — In parte mascherate, rappresentando la commedia della vita di salotto o nel giardino, queste persone hanno su di esse, non meno che il paesaggio ch'egli compone,...

(1) ib., 6.

una certa luce che noi cercheremmo invano in alcuna cosa reale »[1]. — « Finalmente noi comprenderemo qualcosa di quel suo nuovo stile, — lo stile Watteau, — tanto gustato dalla raffinata societá di Parigi. Egli ha avuto l'idea di dipingere e decorare la nostra sala;.. Il rozzo intonaco... ha fatto luogo a leggiadri pannelli di legno, a finte colonne... Fiori strani, debolmente colorati, empiono in modo civettuolo i piccoli spazi vuoti, qua e lá, come spettri di mazzolini lasciati da visitatori, lungo tempo fa, fiori che impallidirono cosí, per occulta simpatia, alla morte dei loro antichi possessori; poiché, malgrado la sua modernitá di moda, tutto questo arredo è realmente meno simile ad una cosa nuova che all'ultimo risultato di tutti i piú vaghi ornamenti dei tempi passati... Egli ci assicura, infatti, che il « nuovo stile » è invero una cosa di giorni antichi, de' suoi antichi giorni qui in Valenciennes, quando egli rivestiva i muri di questa o quella casa... con questo magico adornamento, simile ad un pezzo di musica da camera, mi pare, ciascuna parte rispondendo ad un'altra, mentre a nessuna nota troppo spiccante vien concesso di erompere fra la soave armonia del bianco, del pallido rosso e dei brevi tocchi d'oro »[2]. Pater ci induce a presentire, nel modo con cui Watteau rappresenta questa societá frivola e stanca, la dissoluzione di questo mondo vano e triste, l'uragano di fuoco e di sangue che verrá a distruggere la realtá fastosa, da cui l'artista ha tratto il suo sogno di parchi principeschi, ove creature graziose e fantastiche, come fate melanconiche dalle vesti di pallide sete scintillanti, si adunano nelle radure fra il canto delle fontane marmoree e le statue piú bianche e piú solenni nel crepuscolo azzurro. « La tempesta cova attraverso il massiccio splendore degli alberi, su quelle radure o praterie seccate dal sole,.. e gli stessi alberi secolari appena dureranno un'altra generazione » [p. 32].

(1) ib., 32.

(2) ib., 20-22. — V. pure la descrizione dell'« Estate » nella notazione seguente del diario: « Un campo di fieno come visitammo oggi, ma sconfinato, e con accenni di edifizi di schietta architettura italiana nella calda, bianca, illusoria distanza, e ghirlande di fiori, rastrelli da fieno irreali... sospesi da albero ad albero, con quella meravigliosa leggerezza che è uno de' fascini dell'opera sua ».

L'erudizione artistica forma un sostrato nel suo spirito a cui ogni emozione derivata dalla vita o dalla natura pare giungere ed associarsi inevitabilmente; il paesaggio si unisce spontaneamente nella sua memoria al ricordo di alcun quadro; così nella descrizione all'inizio di *Sebastian van Storck*: « Era una scena d'inverno, di Adrian van de Velde, o di Isaac van Ostade. Tutta la vaga poesia, tutto il lieve sorriso della stagione era ne' rami senza foglie mutati in argento, negli abiti, guerniti di pelliccia, de' pattinatori, nel calore della tinta nelle facciate di mattoni delle case sotto la garza di bianca nebbia, ne' bagliori della pallida luce solare sulle corazze dei soldati a cavallo mentre essi s'allontanavano nella distanza » [1]. In questa novella abbiamo alcune profonde osservazioni sull'arte fiamminga, parecchi fra i principali pittori del tempo venendo caratterizzati con frase rapida e felice. « Il Borgomastro Van Storck aveva invitato una compagnia d'amici, che consisteva principalmente de' suoi artisti favoriti... Si vedevano giungere gli ospiti.... Willem van Aelst, che s'aspettava di trovar suggerimenti per un quadro di fiori nelle corolle esotiche che avrebbero decorato la sala del banchetto; Gerard Dow, per deliziare il suo sguardo, fra tutto quel fasto sfavillante, col combattimento fra la luce delle candele e gli ultimi raggi del sole morente... V'era Albert Cuyp, che, svolgendo l'oro latente in Rembrandt, aveva portato nella sua nativa Dordrecht una grave ricchezza di luce solare, così esotica come quei fiori, od i tappeti orientali sulle tavole del Borgomastro » [2]. L'inclinazione verso speciali manifestazioni d'arte gli giova a mettere in risalto alcun lato del carattere d'un personaggio; la predilezione di Sebastian van Storck per i paesaggi di Philip de Koninck ci rivela la sua

---

(1) ib., 81.

(2) ib., 90-91. — V. pure, nella stessa novella, Thomas de Keyser, che intende ritrarre la figura pensosa di Sebastiano, ed il fratello di Thomas, Peter, di cui è menzionata la tomba di Guglielmo il Taciturno a Delft. Di questo monumento Sebastiano « gustava assai la tredda ed astratta semplicità, così conforme alla grande forza astratta, non rivelata, dell'eroe che dormiva sotto di esso » [pp. 84, 85]. V. menzionati Terburgh [85], Jan van der Heyde [86], Berghem, Boll, Jan Weenix, Wynants, Hobbema, Ruysdael, Metsu, Wynants, Steen, Hooch, Willem van de Velde, gli Hondecoeters [88-92].

tendenza fondamentale all'impassibilitá, all'astrazione, ad una concezione idealistica dell'universo [1].

Il sogno estetico di Pater è adorno de' fiori spirituali colti dalle pitture, dalle musiche, dalle statue e dalle cattedrali ch'egli ha ammirato e analizzato, fiori ch'egli sa intessere in mirabili ghirlande. Le reminiscenze di capolavori d'arte sono intimamente congiunte alle sue concezioni di tipi ideali; dalle piú raffinate produzioni del genio egli ha derivato elementi di una suprema eleganza, d'una strana bellezza; egli si è sforzato di rendere ne' suoi ritratti immaginari il sorriso fuggevole di Leonardo, l'espressione enigmatica di Botticelli, la serenitá delle statue elleniche, il profondo ardore di vita di Rembrandt, l'estasi delle figure medievali, il grottesco delle sculture gotiche. E, come in *Sebastian van Storck* egli aveva introdotto parecchie notazioni sulla pittura olandese, cosí in *Denys l'Auxerrois* egli si occupò d'architettura gotica, in *Marius the Epicurean* della tarda letteratura latina, in *Carl of Rosenmold* di oggetti decorativi. Nella prima di queste novelle le cattedrali di Troyes, di Sens, d'Auxerre, sono dipinte, oscure e maestose, sul verde sfondo lucente della campagna feconda [2].

Quel mistero a cui egli sempre si trovava di fronte quando, scandagliando le sorgenti d'ispirazione o la tecnica d'un'opera d'arte, egli giungeva alle estreme profonditá, ai motivi essenziali, alla sorgente oscura, viene accennato, in *A Prince of Court Painters* [p. 31], in quella luce sovrannaturale che illumina i quadri

---

(1) « La sua preferenza in materia d'arte era perciò rivolta a quelle prospettive *à vol d'oiseau*... delle quali Rubens aveva il segreto, ed ancor piú Philip de Koninck, di cui quattro fra i piú scelti lavori occupavano le quattro pareti della sua camera; visionarie aperture su di una vasta, ma piuttosto tetra contrada ». ib., 89.

(2) « La cattedrale [di Troyes], visibile di lontano sui campi,.. un ricco miscuglio di tutte le varietá dello stile acuto sino all'ultimo *flamboyant*, può venir notata fra le altre grandi chiese di Francia per l'ampiezza delle proporzioni interne, ed è famosa per il suo tesoro di vetrate colorate quasi senza rivali ». « A Sens..., il nome di Jean Cousin denota un temperamento piú castigato, anche in queste sontuose ornamentazioni. Qui tutto è freddo e composto, con un'austeritá quasi inglese ». In Auxerre, « i tre grandi edifizi dalle tegole purpuree di Saint Germain, Saint Pierre, della cattedrale di Saint Etienne, si elevano dalle case accalcate con alcunché di piú dell'usuale novitá ed irregolaritá delle costruzioni francesi. Qui il sensitivo pittore d'architettura, se egli comprende il valore della linea e della massa in vaste masse ed in linee delicate, ha un soggetto fatto per lui ». ib., 48-51.

del genio, l'anima dell'artista trasfigurando con questa mistica irradiazione il materiale che la realtà gli offre, e rivelando il carattere sovrumano del suo sogno per mezzo di questo bagliore irreale, che separa il dipinto dal vero, che lo fa apparire come una finestra aperta sul suo mondo interiore.

Pater si compiace delle ricche colorazioni delle vetrate gotiche, delle loro gemmee trasparenze, de' riflessi ardenti ch'esse effondono nelle navate tenebrose delle cattedrali. « In una delle più ricche delle sue finestre », dice egli parlando della cattedrale di Troyes, « certe linee di un candore di perla corrono qua e là, con deliziosi effetti di distanza, sopra un fondo di rubino e di azzurro cupo. Se v'appressate, voi trovate che essa è la finestra de' Viandanti, e che quelle bizzarre linee bianche sono i lunghi bordoni nelle mani di Abraham, di Raphael, dei Magi, e degli altri Santi, patroni dei viaggi » [1]. Come la storia di Saint Julien l'Hospitalier nella novella di Flaubert, la favola di Denys è ricavata, con eguale artifizio, da un'antica vetrata gotica [2].

In *Carl of Rosenmold* risalta quella tendenza, — che si nota pure nelle altre opere di Pater, — ad introdurre nello sfondo, su

---

(1) *Imaginary Portraits* 49.

(2) « Among them was a large and brilliant fragment of stained glass which might have come from the cathedral itself. Of the very finest quality in colour and design, it presented a figure not exactly conformable to any recognised ecclesiastical type ». ib., 52; v. pure 53, 54 - 5 e 76.

Cfr. in *Gaston de Latour* [p. 5] la vivida evocazione del peculiare bagliore delle vetrate nella chiesa di Saint Hubert: « Its stained glass, work of the same hands that had wrought for the cathedral of Chartres, admitted only an almost angry ray of purple or crimson, here and there, across the dark, roomy spaces ». V., nello stesso frammento [p. 26], l'allucinante visione delle vetrate ardenti di Chartres: « Come una nave per sempre alla vela nella lontananza, pensava il fanciullo, d'ogni parte la grande chiesa di Chartres era visibile, nel passar della luce o dell'ombra sul suo esteriore grigio, logorato dal tempo... L'attiva fantasia di Gaston, moltiplicando queste voci udite a caso, aveva immaginato l'arredamento di tutto l'interno, — un luogo spazioso, fragrante, fosco nella fluttuazione di auree luminosità. Accese dal tramonto, alti sui campi autunnali, le guglie lontane suggerivano l'interno splendore, con un effetto così fortemente evocatore, che gli pareva di poter difficilmente distinguere se egli lo percepiva col suo occhio corporeo o con quello della mente ». E ancora, della stessa cattedrale, ricordando l'impressione descritta nella chiesa di Saint Hubert: « You enter, looking perhaps for a few minutes' cool shelter from the summer noonday; and the placid sunshine of La Beauce seems to have been transformed in a moment into imperious, angry fire » [p. 27].

cui campeggia la figura principale, reliquiari tempestati di gemme, scrigni, fiale preziose, ornando, per cosí dire, il racconto con la grazia di cose ricche e strane. Tale è la fiala di vetro, « d'un verde vivido, simile ad un grande smeraldo », che viene scoperta nel sarcofago greco in *Denys*, ed il reliquiario, lavorato dagli orefici, dai gioiellieri e dai lapidari, che risplende « come una piccola cattedrale con porte e torri,... i pannelli di cristallo di rocca incorniciati dall'oro cesellato », sul grande altare della chiesa di Auxerre [1]. Un elemento tragico si unisce talvolta a questa magnificenza d'arte; cosí nella scoperta delle reliquie, in *Denys*, la scena si svolge al bagliore dell'alba, fra particolari macabri, fra spettrali immagini, e fra lo scintillío d'antichi gioielli, di gemme obliate, tra i fuochi inestinguibili delle pietre preziose [2].

In *Marius the Epicurean* la preferenza è data invece all'arte letteraria, e ciò specialmente risalta nell'analisi dell'*Asino d'oro* di Apuleio, che forma l'argomento del cap. *The Golden Book*. Le astrazioni estetiche, il gusto raffinato di Mario e di Flaviano, trovano un riflesso nelle pagine elaborate della leggenda, nello stile florido e complesso. « Quali parole egli aveva trovato per rendere, con un solo tocco, il senso di tessuti, di colori, degli incidenti!... « Come il lavoro di gioiellieri! Come un vaso mirrino! » dicevano, riguardo al suo stile, gli ammiratori. *Aurum intextum*; fibra aurea! — v'era alcunché di simile nella sua opera ». Lo stile della decadenza viene accuratamente studiato nel capitolo seguente: *Euphuism*, in cui la composizione del *Pervigilium Veneris*, per opera di Flaviano, offre a Pater opportunitá di rappresentare la situazione letteraria di quell'epoca, le varie correnti di pensiero, le tendenze estetiche, l'ideale raffinatezza mista ad alcunché di

(1) Cfr. PATER, in *The Renaissance*, trattando della storia di Amis ed Amile [p. 9]: These two cups [of wood, but adorned with gold and precious stones]... cross and recross in the narrative... with that well-known effect of a beantiful object, kept constantly before the eye in a story or poem, of keeping sensation well awake, and giving a certain air of refinement to all the scenes into which it enters ». V. *Carl of Rosenmold*, p. 128, *Marius*, p. 17; l'urna funeraria, la collezione d'opere d'arte, p. 19; il volume donato a Flaviano, 1, 55, 56. — *A Prince of Court Painters*, 13.

(2) ib., 69-70. — V. in *Carl of Rosenmold* i fastosi, finti funerali del giovane duca; 138, 139.

rozzo e di volutamente trascurato, che formano le caratteristiche delle opere di transizione.

Nella stessa impressione che Mario riceve da questa poesia, Pater, mentre illumina nuovi lati del mondo intellettuale ch'egli va descrivendo, manifesta le qualitá essenziali della sua critica letteraria, la penetrazione, la sottigliezza, l'acuta intuizione, unite ad un'avvenenza elaborata di forma [1]. « Nell'esprimere tutto questo pareva che Flaviano, pur mirando principalmente a conservare l'opulento, polisillabico vocabolario del genio latino, ne avesse in alcuni punti varcato i limiti, anticipando leggi di gusto interamente nuove, riguardo al suono. — La peculiare nota risultante era per Mario quasi il pregustare un mondo di poetica bellezza futura, interamente novello. Flaviano aveva afferrato, infatti, alcunché della cadenza rimata, della sonora musica d'organo del latino medievale, e con ciò alcunché della sua unzione e del suo misticismo. V'era nel suo lavoro, assieme al supremo splendore del linguaggio classico, un tocco, quasi profetico, di quella vita trasformata che esso doveva avere nell'etá media, appunto prossima ad albeggiare. — E tuttavia Mario notava in esso, fra tutta la sua ricchezza d'espressione e d'immagini, quella fermezza di profilo ch'egli aveva tanto gustata nella composizione di Flaviano,.. una fermezza simile a quella con cui alcun maestro della nobile metallurgia tratta il bronzo tenace e l'oro ». La stessa impressione di spirituale trasfigurazione delle cose, prodotta dall'arte contemporanea sull'anima del personaggio studiato, è poeticamente espressa; Pater ha cercato di analizzare quel particolare stato psicologico, in cui l'ebbrezza, suscitata da un nuovo elemento, s'impadronisce d'un tratto dello spirito, e lo eleva nella grande corrente estetica dell'epoca, — quella rivelazione di una nuova bellezza, compiuta da un'arte che intimamente risponde alle aspirazioni segrete del senso estetico. « Qui era una poesia », dice egli in *Gaston de Latour*, parlando delle liriche di Ronsard, « che arditamente assumeva l'abito, le parole, le usanze, lo stesso vezzo della vita contemporanea, e li mutava in oro. Essa s'impadroniva del giglio che uno teneva in

(1) *Marius the Epicurean*, I, 113-115.

mano, e, proiettandolo in una visionaria lontananza, effondeva sul corpo del fiore l'anima della sua bellezza ».

Lo stile di Pater tende alla precisione ed all'eleganza ad un tempo; egli vuole che la forma rispecchi perfettamente l'idea, che l'immagine ideale sia riflessa intera, e senza deformazioni di linee o cangiamenti di colore, nella sua prosa. In *Appreciations* (1) egli definí nitidamente questo suo ideale stilistico: « Vi è per ogni lineamento della visione interiore, l'unica parola, la parola unicamente accettabile, riconoscibile dallo spirito sensitivo e da altri che hanno intelligenza della materia, in modo assoluto, per quanto vi può essere alcunché di assoluto nell'evanescente e delicata regione della favella umana ». La sua tendenza filosofica svolse arditamente questa concezione in una teoria, in un sistema. « Ci sembra », egli dice, trattando dello stile di Flaubert, « di scoprire nella precisa corrispondenza della parola col pensiero, l'influenza di un'idea filosofica, l'idea di un'economia naturale, di alcun adattamento preesistente, fra un relativo, esistente in alcun luogo nel mondo del pensiero, ed il suo correlativo, esistente in alcun luogo nel mondo del linguaggio, — entrambi, piuttosto, parimente esistenti in alcun luogo nella mente dell'artista desioso, esigente, inventivo, — incontrandosi l'un l'altro colla prontezza dell'« Anima e del Corpo riuniti » nell'estatico disegno di Blake » (2). E, piú sinteticamente ed esplicitamente, nello stesso *Essay on Stile*: « L'unica parola per l'unica cosa, per l'unico pensiero, fra la moltitudine di parole che potrebbero essere sufficienti allo scopo: il problema dello stile era lá! — l'unica parola, l'unico periodo, o canto, assolutamente adatti all'unica rappresentazione mentale o visione interiore » [p. 29]. Il suo ideale dello stile coincide quindi con quello di Flaubert, la scelta del termine esatto, della parola perfettamente equivalente all'idea, dovendo cosí concentrare e assorbire tutte le facoltá nel momento della composizione. « Movendo lenta o veloce, quando essa viene, com'essa venne con tanto tormento della mente, ma anche con tanto

---

(1) London, Macmillan, 1904, p. 36.
(2) ib., 30.

splendore, a Gustave Flaubert, questa scoperta della parola, come ogni felice trovata d'un artista, non sarà suscettibile di una stretta analisi; effetto di uno stato intuitivo dell'intelligenza, essa deve essere riconosciuta con un'eguale intuizione da parte del lettore. In ognuno di quei magistrali periodi di Flaubert, sotto tutti i puri artifizi, le formazioni dell'espressione, e le riflessioni posteriori, per alcun felice, istantaneo concorso delle varie facoltá della mente v'era l'esatta comprensione di ciò ch'era necessario per rendere il significato » [1]. L'idea è in tal guisa talmente compenetrata colla forma da non poter venire da essa separata, da costituire un tutto inscindibile. La veracitá, l'assoluta sincerità dell'artista è quindi la caratteristica essenziale di uno stile realmente degno di tal nome: « In the highest as in the lowliest literature, then, the one indispensable beauty is, after all, truth: — truth to bare fact in the latter, as to some personal sense of fact, diverted somewhat from men's ordinary sense of it, in the former; truth there as accuracy, truth here as expression, that finest and most intimate form of truth, the *vraie vérité* » [ib., p. 34]. La suggestione, un elemento d'arte assai notevole nello stile di Pater, nasce dalla natura stessa del pensiero, dalla sua profonditá e bellezza, che gli permettono di suscitare un'onda infinita d'emozione nello spirito, e non dall'indeterminatezza dell'espressione. La forma di Pater, benché altamente personale, ci rivela alcuna derivazione da modelli nazionali e stranieri; vi è talvolta, abbastanza stranamente in questo stile compassato e simmetrico, alcunché di violento, di bizzarro, un diretto appello al lettore, che ricorda il fare di Carlyle; ad esempio in *Marius the Epicurean* [II, 217]: « *Tristem neminem fecit*, — he repeated to himself; his old prayer shaping itself now almost as his epitaph. Yes! so much the very hardest judge must concede to him ». V'è qualcosa della snella eleganza di Ruskin [2] e della studiata sobrietá di Shaftesbury, specialmente nelle parti descrittive.

---

(1) ib., p. 33.

(2) A. Symons trattando dello stile di Pater negli *Studies in the History of the Renaissance*: « His prose was from the first conscious, and it was from the first perfect .. Here was criticism as a fine art, written in prose which the reader lingered

Benché egli sostenga un ideale di estrema purezza nella linea, di sfrondatura inesorata d'ogni vano abbellimento, il suo stile, malgrado ciò, offre una ricchezza d'ornamentazione, che, con metafora tolta dall'architettura, potrebbe dirsi « corinzia »; la bellezza della frase ha sempre, unita alla sua semplicitá di schema, un'abbondanza di immagini e di colori, che la rendono di un'eleganza fantastica. I diversi pregi della forza e della venustá risaltano come in un ramoscello fiorito, in cui l'asprezza e l'oscuro e nitido profilo del ramo si distinguono sotto la chioma vaporosa delle corolle. Questa eleganza non è artificiosa, ma deriva dalla stessa sinceritá dell'artista nel rendere il modo con cui il suo pensiero si svolge; questa prosa, sottilmente lavorata, riflette, colla sua complessa sintassi, colla sua abbondanza d'incisi, col suo ornamento d'immagini lungo lo sviluppo dell'idea, una mente ricca e profonda, in cui il raziocinio, le reminiscenze d'opere d'arte, l'immaginazione possente, si fondono in un tutto armonico. L'osservazione acuta del particolare storico e la notazione vibrante di lirismo delle figurazioni fantastiche s'intrecciano nello stesso periodo, producendo un effetto di densitá, di complessitá nella frase. La sua forma non è d'altronde irrigidita da questa andatura elegante ed estremamente accurata; l'arditezza e la poesia dell'immagine, della frase raffinata, si uniscono liberamente ad un fare semplice e piano. Un tratto di *A Prince of Court Painters* può dare un esempio di questa singolare fusione di elementi: « Egli [Watteau], visibilmente allegro al pensiero del suo ritorno a Parigi, divenne per un momento piú libero ed animato di quanto l'avessi mai visto, mentre discorreva delle pitture di Rubens nella chiesa di questo paese [Saint-Amand]. *Le sue parole, mentre egli le pronunziava, sembravano effuse della luce di un ricco tramonto* ». La sua sottigliezza nell'associare le immagini simboliche, la sua omissione de' passaggi da pensiero a pensiero, la sua sontuositá di colorazione, ci ricordano talvolta il fraseggiare ellittico e metaforico di

---

over as over poetry; modulated prose which made the splendour of Ruskin seem gaudy, the neatness of Matthew Arnold a mincing neatness, and the brass sound strident in the orchestra of Carlyle ». *Studies in Prose and Verse*. London, Dent, 1904, p. 65.

Meredith [1]. Vi è sempre nella costruzione del suo periodo una simmetria, una cura nell'equilibrare le varie parti del discorso, nel dare un'armonica proporzione alle diverse frasi in rapporto all'insieme, che possono parere talora eccessive. Una luce di pensiero si effonde dalle sue pagine, come un calmo ardore, raramente accentuato da un vivido baleno; la sofferenza intensa, la serena discussione filosofica, l'elemento tragico o fantastico, non mutano il suo modo d'espressione. Ogni idea ed ogni immagine splende nitida in un'atmosfera limpida e calma, a cui la violenza delle tempeste è ignota. Forse il suo sottile acume critico lo portò ad un'eccessiva elaborazione della forma, ad una specie di *euphuism* sia nello svolgimento del pensiero che nello stile; ad ogni modo egli ottenne con quest'opera assidua una meravigliosa perspicuitá ed una rara eleganza. Quest'assenza di frasi violente, di lampi improvvisi di pensiero, questa lontananza da ogni esagerazione, questa ricca colorazione immersa in una calma penombra crepuscolare, sono i caratteri essenziali dello stile di Pater [2]. Vi sono quindi momenti in cui questo stile diviene faticoso, e grava sull'idea come una veste troppo ricca, splendida di gemme antiche e strane, tessuta in oro, ma di una trama troppo pesante. Questa sua classica freddezza non si accorda talora colla forza tragica dell'argomento; egli tratta passioni troppo violente per venir espresse colla stessa armonia eguale e misurata; la vivacitá,

(1) « Here in these manuscripts, *on a hundred marginal flyleaves of thought or language*, in happy new phrases... ». *Marius*, II, 48.

« It was the romance of a soul,... *as it were in lifelong, and often baffled search after some vanished or elusive golden fleece, or Hesperidean fruit-trees*, or some mysterious light of doctrine, ever retreating before him ». ib., II, 46.

« One of the company... made ready to transcribe what he would say... — no *impromptu* ventures at random; but rather *elaborate, carved ivories of speech, drawn, at length, out of the rich treasure-house of a memory stored with such, and as with a fine savour of old musk about them* ». ib., II, 85.

« ...and, not among cypresses, but half-hidden by aged poplar-trees, *their leaves like golden fruit*, the birds floating around it, the conical roof of the tomb itself ». ib., II, 205.

(2) « His careful avoidance of superlatives in word and in sentiment, his disregard for climax of effect, his deep-seated repugnance to the over-statement — not to the under-statement — of feeling, his preference for half-tones, give to his writings an atmosphere resembling that of translucent twilight ». *Edinburgh Review*, 1907, July, p. 27.

l'asprezza, la frase rotta e convulsa, sono richieste per rendere l'impeto ed il tumulto del fiume della vita, quando si frange e grida attorno agli scogli della Passione e del Dolore.

Quest'elaborata simmetria dello stile appare alcuna volta artificiosa; ciò dipende in parte dalla sua naturale tendenza a foggiare il periodo in modo da comprendere in una sintesi completa non solo l'idea principale, ma anche tutte le esitazioni della mente, le sfumature di pensiero, gli elementi secondari che accompagnano lo svolgimento di quest'idea, ed in parte da un'aspirazione verso una complessa armonia di colori e di suoni, aspirazione che fu una delle piú spiccate caratteristiche di parecchi prosatori del secolo scorso, di Landor fra gli altri. In ciò, come in vari altri punti, egli si differenzia da John Ruskin, benché entrambi abbiano avuto un simile effetto nel rinnovamento del gusto estetico nel loro paese; senonché mentre il Ruskin tende alla semplificazione nello stile, alla primitivitá nell'arte, alla pura, mistica linea di Giotto e di Carpaccio, Pater si sente piuttosto attratto dalla forma riccamente cesellata della Rinascenza, dalla sottile, raffinata ed appassionata poesia delle figure di Leonardo e di Michelangelo. Inoltre il Ruskin fu essenzialmente un esteta, e non un creatore di personaggi come Pater, e si occupò piuttosto di teorie d'arte che dell'analisi di un problema spirituale; mentre Ruskin si fonda sui criteri estetici dei Primitivi, Pater deriva i suoi principi dagli artisti del Rinascimento, ed egli stesso ha enunciato le sue teorie estetiche ne' suoi studi sulla Rinascenza.

Il critico, secondo il concetto colá espresso [1], deve considerare l'opera d'arte come una forza atta a produrre un'emozione estetica, e l'ufficio suo consiste nello scoprire in ciascun autore quest'intima potenza, come nell'analisi di una gemma o di un'erba se ne discopre l'occulta virtú [2]. W. Pater si propone quindi come scopo

---

(1) *The Renaissance. Studies iu Art and Poetry*. London, Macmillan, 1904. I nove capitoli del volume riguardano: *Due antichi racconti francesi* (« Aucassin et Nicolette » e « Amis et Amile »), *Pico della Mirandola, Sandro Botticelli, Luca della Robbia, La poesia di Michelangelo, Leonardo da Vinci, La scuola di Giorgione, Joachim du Bellay, Winckelmann.*

(2) « To him the landscape, the hills of Carrara,... are valuable for their virtues, as we say, in speaking of a herb, a wine, a gem ». *op. cit.*, p. IX.

del suo lavoro di analisi la descrizione accurata e sincera dell'impressione da lui suscitata dall'opera d'arte, e la ricerca delle cause di questa sensazione nel pensiero o nella forma del lavoro estetico. In Leonardo questa sottile virtú è riposta in quel sapiente chiaroscuro, che aggiunge una novella e singolare apparenza di vita alle sue figure, e nel Buonarroti in quella « *incompleteness* » de' suoi marmi, che acquistano, colla straordinaria finitezza di alcune parti e colla modellatura appena accennata di altre, quell'effetto di vitalitá e quasi di movimento, che ci colpisce in alcun bronzo del Rodin. La conoscenza di quest'intima forza costituisce la meta dell'indagine critica.

Egli non s'arresta perciò all'esame del capolavoro poetico o pittorico, ma risale direttamente allo stato d'animo di cui esso è l'immagine; il paesaggio e la figura non sono per lui un fine in loro stessi, un campo cioè ove applicare un nuovo ideale di perfezione artistica, ma bensí un mezzo per esprimere una singolare situazione psicologica [1]. La tecnica nelle opere di Botticelli non ha raggiunto le vette supreme di Raffaello, ma la facoltá espressiva della pittura, la sua potenza nel rendere le piú rare sfumature di pensiero, ha ottenuto nell'opera di quest'artefice una ben piú mirabile esplicazione. Questa profonditá di pensiero sotto l'elaborazione della forma, quest'intensitá di espressione, è appunto ciò che costituisce il fascino dell'opera d'arte, la cui idea essenziale spesso vien celata dallo splendore del mezzo artistico.

Una differenza fondamentale tra la sua comprensione del Rinascimento e quella di piú critici sta nel fatto che egli considera questo vasto movimento come diretto da una tendenza idealista, anziché da una tendenza formale; i poeti, i pittori, gli eruditi, ch'egli sceglie a rappresentare quest'epoca, operano per l'avanzamento, lo sviluppo, il perfezionamento di un'idea, non per ottenere solamente una maggiore raffinatezza della forma. Egli non vede l'ideale della Rinascenza nella serenitá dell'Urbinate, nelle fan-

(1) « Dalle strane regioni di un unico temperamento egli [Leonardo] portò fiori bizzarri e frutti fin qui sconosciuti; e per lui la nuova impressione prodotta, lo squisito effetto intessuto contava di per se come un fine — un fine perfetto ». *op. cit.*, 117.

tasie superficiali dell'Ariosto, nel novello classicismo dell'Ambrogini: questi ingegni hanno raggiunto un perfetto equilibrio di forma e di contenuto, le loro anime riposano nella loro arte. Ma egli sceglie come spiriti rappresentativi di quest'epoca quelli che hanno combattuto una lunga, dolorosa lotta colla materia, i pensatori, che, preoccupati di nuovi modi d'espressione, tormentati da sottili pensieri, hanno cercato ansiosamente di esplicare nell'opera d'arte le loro singolari tendenze e le loro nuove aspirazioni. Piuttosto che un ritorno dello spirito alle antiche teorie, il Rinascimento si presenta a Walter Pater come un avanzare rapido e ardente verso novelli orizzonti; non si preoccupa il suo Leonardo delle antiche forme, né il suo Luca della Robbia; il loro compito è sopratutto l'espressione di un nuovo ideale. Il risorgimento dell'antichitá classica non sembra considerato da lui come uno dei piú importanti caratteri del tempo; la figura di Winckelmann, che lo simboleggia, ci appare piuttosto come quella di uno studioso delle teorie estetiche che di un indagatore del Passato; la cultura di Pico della Mirandola non è vana erudizione, ma la ricerca ardente di antichi materiali adatti a costruire l'originale edifizio da lui vagheggiato; la sua erudizione non tende puramente alla conoscenza delle etá morte, ma è la rapida sintesi di un ingegno che vuole accertarsi delle posizioni raggiunte da altri esploratori, onde procedere su vie sconosciute. Risulta da ciò un intimo dramma che vela di melanconia queste pensose figure, inappagate nella loro affannosa ricerca, poiché non soddisfatte dall'arte classica, sí elaborata, e pure ancora quasi primitiva nell'espressione, di fronte alla raffinata complessitá delle loro aspirazioni estetiche. L'idea della giocondità, sí frequentemente annessa al Rinascimento, rimane assente nella sua comprensione di quest'epoca; ciascuno de' suoi personaggi racchiude un oscuro tormento, e talvolta le loro concezioni assumono alcunché di sinistro; è il tormento dell'ideale irraggiungibile, è la persuasione della vanitá di ogni sforzo piú doloroso che scolpisce le tristi fattezze di questi ingegni, « hantés d'impossible ». La Rinascenza si presenta in tal guisa non adorna di una superficiale gaiezza, ma come un periodo di nuove, intense, talvolta indefinite aspirazioni, quasi un lontano preludio al Romanti-

cismo [1]. La vaga tristezza ed il sublime pathos di Leonardo, la nostalgia delle figure di Botticelli, de' sonetti di Michelangelo, lo *spleen* elegante di Du Bellay, simboleggiano la grande oppressione dell'epoca, l'intimo dissidio delle anime. Questa lotta interiore avvicina questi artefici ai Romantici: i melanconici ritmi di Joachim Du Bellay lo accostano al Lamartine [2], Leonardo appare un paziente ricercatore di effetti di luce e di tinte rare, un Rembrandt o un Delacroix, i sonetti di Michelangelo ci si presentano animati da un soffio leopardiano, Pico della Mirandola prelude a *Faust* nel suo inestinguibile desiderio di scienza. Il problema che affatica questi spiriti e ne assorbe le attivitá, pure si intense, si riassume nella ricerca dell'espressione vitale, nel dipingere *cosa viva*, nel dare la maggior realtá possibile al loro sogno estetico. È questo pensiero che induce Leonardo a tanti laboriosi esperimenti per far brillare sui volti de' suoi personaggi la scintilla dell'esistenza, per fissare un'impressione fuggevole di tristezza o di gaudio col giuoco sapiente delle luci e delle penombre; ed è pur questa preoccupazione che persuade il Della Robbia a colorire di smalti gialli e verdi i frutti delle sue cornici, onde siano piú *reali* che non modellati nella creta rossiccia, e che ispira Du Bellay ad introdurre quel profumo agreste, quella rusticitá, nelle sue rime elaborate, tra le immagini eleganti ed artificiose. Il sentimento della natura si presenta come una forma secondaria di questo essenziale impulso alla ricerca dell'espressione della vita; il Pater lo scorge spuntar timidamente nell'antiche novelle di *Amis et Amile* e di *Aucassin et Nicolette*, con alcune notazioni di paesaggi ancor velati di sogno; ma progredisce e si svolge mirabilmente, giungendo ad una minuta esattezza di percezione nei Della Robbia, affermandosi nella gioia della vita campestre che emana dalle liriche di Du Bellay, raggiungendo l'estremo punto in Leonardo, in quella sua predilezione per « i luoghi

(1) Una simile comprensione della Rinascenza ci offre Ippolito Taine nell' *Histoire de la littérature anglaise* (Paris, Hachette, II, 14): « C'est ici le grand siècle de l'Europe et le plus admirable moment de la végétation humaine. Nous vivons encore aujourd' hui de sa sève, et nous ne faisons que continuer sa poussée et son effort ».

(2) « Du Bellay ist der modernste, intimste dieser Dichter. Er ist der Lamartine der Schule, deren Hugo Ronsard ist ». E. MORF, *Gesch. der franz. Litt.*, p. 165.

rari », che ci indica la sua originalitá nella comprensione del paesaggio [1].

Ciò che Edmondo Gosse considera come precipuo intendimento dell'analisi critica di Walter Pater: « il suo scopo deliberato d'estrarre dall'arte e dalla letteratura il senso creativo della vita », noi vediamo da lui attribuito agli artifici ch'egli ha qui ritratti; essi pure intendono con assiduo studio ad estrarre dalla natura e dal pensiero quegli elementi, che, sapientemente coordinati, possono riprodurre l'illusione della vita.

Il Buonarroti ci appare qui come una natura selvaggia, in cui possente e turbinoso rugge il tumulto de' sentimenti, ch'egli cerca perennemente di frenare; onde una lotta senza tregua, che ci spiega la profonda tristezza delle sue figurazioni, si combatte fra la sua formidabile forza di volontá e l'impeto dell'idea; e da questo intimo conflitto risulta un novello spirito poetico, rude talora e non di rado soave: « *ex forti dulcedo* ». Il Pater osserva nelle rime di Michelangelo il supremo fiorire del Petrarchismo, quindi la piú forte tendenza di questa corrente poetica verso l'ideale romantico [2]. L'espressione abbandona a poco a poco i lucidi ornamenti, che la riaccostano ai classici, adottando invece le linee nette e severe, che scolpiscono il pensiero novello. Le sue figure marmoree diventano simboli di idee e di sentimenti, atti ad esprimere la complessa psicologia ed i contrasti della sua anima; ogni immagine è irradiata di spiritualitá, è *un'idea* piuttosto che *una forma estetica*.

Nel Barbarelli e nei pittori della sua scuola egli viene notando l'affinitá della loro arte colla musica. Il Pater svolge qui un assioma importante del suo sistema estetico, quello cioè della tendenza generale delle arti verso la musica, dell'aspirazione di tutti

---

(1) « He who thus penetrated into the most secret parts of nature preferred always the more to the less remote, what, seeming exceptional, was an instance of law more refined, the construction about things of a peculiar atmosphere and mixed lights ». W. P., *op. cit.*, p. 110.

(2) Un analogo punto di vista della corrente petrarchesca troviamo nello Spingarn: « La tendenza del petrarchismo era specialmente verso il romanticismo. I suoi concetti e la sua soggettivitá menavano ad una libertá di pensiero e di espressione che non era punto classica, e il suo influsso rese la poesia lirica piú romantica di ogni altra forma di letteratura o di critica letteraria, all'epoca del classicismo ».

i vari modi di espressione estetica verso questa condizione ideale, in cui il pensiero è intimamente compenetrato colla forma [1]. Una poesia può venir considerata nell'idea ch'essa racchiude o puramente nella melodia delle parole, nella cadenza delle rime, nell'armonia delle allitterazioni. Un bel quadro osservato con questo criterio appare come una superficie mirabilmente colorata, un arabesco dalle eleganti volute, dal magico accordo delle tinte. Questo modo di riguardare le varie espressioni estetiche riesce a farci discernere la loro somiglianza coll'arte de' suoni, priva di un contenuto spirituale nettamente definito, ma dotata di quell'emozione vaga ed intensa, che noi possiamo ritrovare in una poesia musicale, nei *Songs of Innocence* del Blake o in alcuna lirica del Mallarmé, e nella linea armonica e nel vibrante colorito di un affresco del Perugino o di una tela di Giorgione. Il Pater considera il Botticelli come un esperto psicologo, un indagatore non degli essenziali caratteri di un'anima, ma delle sfumature di sentimento, delle raffinatezze del pensiero, dedicato sopratutto a produrre un'arte nuova e grande non per *intensitá*, ma per *singolarità* di espressione. Questa singolaritá nell'arte ricerca pure Luca della Robbia, che tende alla manifestazione del suo novello ideale per mezzo di un nuovo modo di espressione, quello cioè di una fusione della pittura colla plastica. Nella sinceritá, in quel senso di *intimité*, per cui egli esprime con piena franchezza la sua originale personalitá, in questa *famigliarità* dell'espressione sta il fascino della sua arte, di que' suoi bassorilievi, *pale blue and white*, circondati da ghirlande di frutti dalle tinte velate [2]. Egli non sceglie Ronsard a rappresentare la Rinascenza poetica in

(1) « Sebbene ogni arte possieda il suo specifico ordine di impressioni,.. tuttavia è cosa notevole che, nel suo modo speciale di trattare il materiale, ogni arte sembra passare nella condizione di un'arte diversa, con quel procedimento che i critici tedeschi chiamano *Andersstreben*. — Tutte le arti in comune aspirano verso i principii della musica, essendo essa l'arte tipica, o idealmente perfetta, l'oggetto del grande *Andersstreben* di tutte le arti ». W. P., *op. cit.*, 133, 135.

(2) « L'opera di Luca della Robbia possedeva quella special caratteristica che appartiene a tutti gli artefici della sua scuola,... l'impronta di una qualitá personale, ciò che i francesi chiamano intimité, per cui è inteso un piú sottil senso di originalitá, — ciò che noi chiamiamo expression, — portato al suo piú alto grado di intensità ». *op. cit.*, 71, 72.

Francia, ma Du Bellay, figura piú pallida, e consunta da una piú raffinata melanconia, intellettualmente piú vicina all'epoca nostra; egli s'accosta ai poeti del Romanticismo colla sua inesplicabile tristezza, col suo intenso affetto alla natura, col suo distacco dalla vita reale, colla sua delicata sensibilitá. A Goethe ne' suoi anni giovanili, a Sénancour, ad Amiel, preludono le sue poetiche *rêveries*, che ci rivelano sotto la loro apparente frivolezza uno spirito profondamente compreso della vanitá delle cose umane. La nostalgia, ignota a spiriti piú robusti, curva la sua anima angosciosa:

Quand revoirai-je, hélas, de mon petit village
Fumer la cheminée, et en quelle saison
Revoirai-je le clos de ma pauvre maison
Qui m'est une province et beaucoup davantage?

Plus me plaît le séjour qu' ont bâti mes ayeux,
Que des palais romains le front audacieux;
Plus que le marbre dur me plaît l'ardoise fine;

Plus mon Loire gaulois que le Tibre latin,
Plus mon petit Liré que le mont Palatin,
Et, plus que l'air marin, la douceur angevine.

Ed è appunto questa *douceur angevine* che il Pater dipinge come sfondo alla sua figura, con quella sua mirabil conoscenza del paesaggio francese, che brilla piú ampiamente nel frammento di *Gaston de Latour*, ma che qui pur si rivela squisita e profonda. Verso la sua terra lontana è rivolto lo sguardo nostalgico di Du Bellay, mentre le immagini del Tempo e della Morte, come ombre sinistre nell'iridescenza di un'aerea bolla, passano lente e gravi nella sua fantasia dall'apparenza cosí ridente.

La figura del Winckelmann è forse una di quelle in cui il Pater ha raggiunto una maggiore evidenza di rappresentazione; co' suoi lineamenti accentuati dalla magrezza, col suo pallore simile ad un perenne riflesso di pagine ingiallite, avvolto nella pelliccia, accanto ad un tavolo su cui spiccano fra i libri alcuni frammenti marmorei, alcune antiche monete d'oro, questa figura assomiglia ad un ritratto di un qualche erudito dello Holbein. Il Pater si giustifica nella prefazione di aver introdotto un sí tardo rappresentante

della Rinascenza: egli raffigura lo spirito che piú si è avvicinato alla comprensione dell'arte antica, ed appare come un precursore del poeta di Weimar, un araldo cioè di quelle teorie estetiche, che tentavano di congiungere l'angoscioso spirito moderno colla *Heiterkeit* del mondo ellenico, di costituire una forma estetica in cui le aspirazioni tumultuose si componessero in una serenitá perfetta e ricevessero un'espressione non mai convulsa dall'emozione, ma rigidamente trattenuta dal « fren dell'arte ». In Winckelmann egli rappresenta la mente che piú si è avanzata nella comprensione dell'arte antica, a ciò spinta da un profondo, indomito desiderio, non di erudizione, ma di perfezione estetica, dal desiderio di scoprire l'idealitá dell'arte classica sotto il suo apparente formalismo [1].

In tal guisa Walter Pater scruta l'intima essenza di questi spiriti rappresentativi di un vasto movimento d'arte e di pensiero, ne discopre l'intensa aspirazione verso l'ideale, impressa nelle loro opere, nelle espressioni ricercate e complesse delle loro figure, de' loro marmi, nelle loro liriche di una pensosa tristezza; ed in questa sua sottile analisi la Rinascenza appare sotto una luce singolarmente novella, la stessa luce che rischiara l'ambiente fantastico in cui muovono le sue creazioni.

Walter Pater non si riattacca gran fatto alla tradizione del romanzo storico inglese, sia riguardo alla tecnica come riguardo al concetto fondamentale di questa forma letteraria. I personaggi di Scott risaltano pittorescamente sullo sfondo di arazzi scoloriti, su cui scintillano le armature, senza che i loro volti appassionati tradiscano però alcuna preoccupazione dei problemi spirituali che interessano la coscienza della loro epoca; Charles Reade in *The Cloister and the Hearth*, Kingsley in *Hypatia* cercarono di rendere un'immagine vivida dell'intimo dramma che si svolgeva nelle

(1) Riguardo al motivo che indusse il Pater ad introdurre il W. nella sua opera, v. p. XIV: « Ho aggiunto un saggio sul W., come non incongruo cogli studi che lo precedono, perché W. pur venendo nel sec. XVIII, realmente appartiene ad un'etá piú remota. Pel suo entusiasmo verso le cose dell'intelletto e dell'immaginazione, pel suo ellenismo, il suo sforzo durante tutto il tempo della sua vita per comprendere lo spirito greco, egli presenta affinità cogli umanisti di un altro secolo. Egli è l'ultimo frutto della Rinascenza ».

anime fervide e violente, ma non scandagliarono quelle profondità dello spirito dove l'idea gitta occultamente la sua radice, da cui si svolge poi il fiore meraviglioso. I lavori di Lord Lytton costituiscono un anello fra il romanzo storico e lo psicologico, ma non assurgono ad un'alta sintesi, ad una nuova concezione della vita.

In *The Marble Faun* di Nathaniel Hawthorne noi troviamo un argomento che offre parecchi punti di rassomiglianza con quello trattato da Pater in *Denys l'Auxerrois*; la tesi del lavoro è la medesima: un essere mitologico fatto rivivere in un ambiente moderno; conviene però notare che il paragone è a disfavore del romanziere americano. Nella novella inglese la maestá dell'antica divinitá pagana conferisce un tragico senso alle tristi vicende che nascono dall'urto fatale della sua personalitá col mondo che la circonda; la sua figura bella e dolorosa desta un sentimento di pietá e di terrore, che manca nel romanzo americano, in cui le complicazioni psicologiche nell'animo primitivo del Fauno hanno sempre alcunché di bizzarro e spesso di grottesco. Il particolare delle *furred ears* aumenta questo carattere ch'è dannoso alla generale elevazione dell'opera d'arte; Pater ha saputo tenersi in un limite piú strettamente estetico. Inoltre lo stile diffuso dello Hawthorne e quel tono leggermente umoristico, a cui spesso si abbandona, diminuiscono l'effetto che poteva esser ricavato, e che Pater ha ottenuto colla concentrazione della sua frase elaborata, colla suggestivitá della sua forma preziosa, e ricca non solo di vaghe immagini, ma di idee rare ed inattese. Venendo ad esaminare piú minutamente i due lavori si possono osservare alcuni particolari che sono ad essi comuni; Donatello apporta nelle case de' contadini quella festivitá che Denys introduce in Auxerre durante la sua prima apparizione. « I loro tugurii erano sempre stati illuminati come da un raggio di sole quand'egli ne aveva varcata la soglia. Egli era l'anima delle feste della vendemmia. Mentre egli era ancora bambino, e appena poteva correre da solo, v'era stata usanza di farlo premere l'uva nel tino co' suoi teneri piedi, fosse egli pure riuscito a schiacciare solamente un grappolo d'uva. Ed il sugo che sgorgava al premere de' suoi piedi infantili, anche in piccola quantitá

dava all'intera botte di vino un gusto gradevole »[1]. Il carattere di Bacco è qui chiaramente arieggiato, e quest'affinità risalta vieppiú se si nota che Donatello possedeva quella stessa facoltà di addomesticare animali selvaggi e di amicarseli, ch'è pure data a Denys. Nella sua fanciullezza egli era compagno di giuoco delle creature de' boschi; e alcuni aneddoti vengono riferiti a Kenyon riguardo ad una volpe, « che soleva ringhiare a tutti, tentando di mordere, tranne che a Donatello »[2]. Una frase è qui specialmente notevole, come probabilmente suggestiva dell'intera concezione di Pater: « In a word, as he listened to such tales as these, Kenyon could have imagined that the valleys and hillsides about him were a veritable Arcadia, *and that Donatello was not merely a sylvan faun, but the genial wine-god in his very person* »[3]. Si osservi ancora che Denys ci appare in seguito come un monaco, e che Hawthorne piú volte accenna ad una tendenza religiosa in Donatello. « È mio costume vegliare », dice egli a Kenyon, « e talvolta mi viene il pensiero che sarebbe meglio vegliare in quel convento, la cui campana pareva pur ora chiamarmi. Agirei io saggiamente nel cambiare questa torre con una cella? »[4]. Benché dapprima egli abborra ogni pensiero ed immagine di morte, egli viene in seguito ad accarezzare lugubri fantasie; lo stesso mutamento ha luogo in Denys[5]. Sia lo Hawthorne

(1) Cap. XXIV. — Cfr. *Imaginary Portraits*, p. 62.

(2) ib. — Cfr. PATER p. 62: « He tamed a veritable wolf to keep him company like a dog ».

(3) ib. — V. ancora nel cap. XXX: « A stagione piú avanzata, quando il tempo adatto alla vendemmia fosse giunto ed il vino chiamato « Splendór di Sole » sgorgasse ne' tini, non sarebbe stato un sogno troppo bizzarro quello di pensare che Bacco stesso poteva visitare di nuovo i siti ch'egli aveva un tempo amato ».

(4) Cap. XXIX. — V. cap. XXXII. « Beholding these consacrated stations, the idea seemed to strike Donatello of converting the otherwise aimless journey into a penitential pilgrimage. At each of them he alighted to kneel and kiss the Cross, and humbly press his forehead against its foot... Not only at the crosses did Donatello kneel, but at each of the many shrines, where the Blessed Vergin looked benignly at her worshipper ». — V. pure Donatello in abito di penitente, cap. XLIII.

(5) « This young man had infinite repugnance to graves and skulls and to all that ghastliness which the Gothic mind loves to associate with the idea of death ». Cap. III. — « Turning now, with an odd revulsion of feeling, to gloomy objects, he picked out a ghastly shred from the common bones on the pavement to wear about his neck ». *Imaginary Portraits*, 69.

che il Pater hanno collocato la divinitá pagana risorta in un ambiente ad essa profondamente ostile, derivando da questo contrasto un *pathos* singolare; però Donatello subisce profondamente l'influsso dell'ambiente, ed il suo carattere primitivo viene modificato dalla corrente di pensiero che lo sublima; non cosí in Pater, dove Denys stesso influisce sull'arte, e serba sino alla fine un'individualitá inalterata nella sua intima essenza.

Chiaramente lo Hawthorne enuncia questa sua concezione [1], mentre Pater non fa che suggerire la sua; conviene notare che in questo punto lo scrittore americano è entrato piú profondamente nella coscienza del suo protagonista, e, con quella meravigliosa abilitá nell'analizzare gli effetti della colpa e del rimorso che cosí splendidamente si rivela in *The Scarlet Letter*, ha umanizzato questa figura, trasfigurandola con una vivida luce spirituale. La consapevolezza della colpa è la sorgente di questa elevazione morale di Donatello; Denys rimane sordo ad ogni voce interiore, cieco ad ogni raggio di quella spiritualitá ardente che cerca di penetrare nella tenebra antica della sua anima. Ad accentuare questo contrasto Hawthorne ha scelto Roma come campo della sua azione; Pater nell'adottare Auxerre ha cercato di unire la religiositá di una cattedrale all'ubertá de' vigneti, quasi a contrabbilanciare l'effetto delle due tendenze. Lo scopo essenziale dello scrittore americano era quello di infondere un'anima nel Fauno; nel busto di Donatello egli ci fa osservare questa sua aspirazione. « Kenyon indicò il busto di Donatello. Non era quello stesso che egli aveva cominciato a modellare a Monte Beni, ma una reminiscenza del volto del Conte, eseguita sotto l'influsso dell'intera, minuta conoscenza della sua storia e del suo carattere personale ed ereditario ». — « Esso dá l'impressione », dice Hilda, « di una crescente potenza intellettuale e di un crescente senso morale. Il viso di Donatello soleva rivelare poco piú che una geniale, piacevole specie di vivacitá, di capacitá al godimento; ma qui un'anima è in lui inspirata; esso è il Fauno, ma esso avanza verso un piú alto svolgimento ». « Molti spettatori », osserva

---

(1) Cap. XXVI.

Hawthorne, « prendono a torto [questo busto] per un tentativo di copiare le fattezze del Fauno di Prassitele. Un osservatore, fra mille, è consapevole di un qualcosa di più, ed indugia a lungo su questo volto misterioso, e lo lascia con riluttanza. Ciò che lo rende perplesso è l'enigma ch'egli trova in esso proposto: l'enigma del progresso di un'anima, che prende il suo primo impulso fra il dolore ed il rimorso, e che lotta attraverso le incrostazioni de' sensi »[1]. Il tormento spirituale di Donatello e di Denys deriva da un delitto, determinato dalla passione nel primo, commesso forse nell'ebbrezza dal secondo[2]; ma questo tormento è vano per Denys, è una fiamma purificatrice per Donatello. « Guardando il viso [di Donatello] nell'incerto crepuscolo, lo scultore si sovvenne di quella scena sul Campidoglio, in cui, sia nelle fattezze come nell'espressione, Donatello era sembrato identico al Fauno; e tuttavia v'era una rassomiglianza: poiché ora, quando prima veniva a lui suggerita l'idea di vivere pel benessere del suo prossimo, l'originale bellezza, che il dolore aveva in parte cancellata, ritornava di nuovo, elevata e spiritualizzata. Nelle buie profondità, il Fauno aveva trovato un'anima, e cercava affannosamente di ascendere con essa verso la luce del cielo »[3].

Benché Walter Pater non appartenga al movimento preraffaellita, tuttavia alcun particolare influsso di questa scuola si rivela nelle sue teorie estetiche, nella sua tendenza ad evocare i suoi personaggi in un ambiente di una colorazione ricca e quasi fantastica nella sua aurea trasparenza, nel ritrarre anime di una squisita sensibilità, nel dipingere volti di sognatori dallo sguardo perduto in una mistica visione, nel dare una spiccata predominanza all'elemento spirituale sul corporeo. Come nelle figure di D. G. Rossetti, animate da tragiche e sovrumane passioni, come nelle figure di E. Burne-Jones, che sembrano vivere nell'atmosfera di un sogno, coll'espressione assorta di chi è intento

(1) Cap. XLI.

(2) « But when the guilt of a murder, committed with a great vine-axe far out among the vineyards, was attributed vaguely to him, he could but wonder whether it had been indeed thus, and the shadow of a fancied crime abode with him ». *Imaginary Portraits*, 67.

(3) Cap. XXIX.

ad una melodia lontana, come in quelle di Watts e di Hunt, v'è nelle figure pensose di Denys, di Sebastian, di Mario e di Watteau, tormentate dalla nostalgia di una bellezza che non risplende che al di lá della vita, quello stesso indirizzo d'arte, quel soffio d'idealismo, quello stesso profumo di leggenda, quella grazia ultratterrena. La sua arte ebbe quella *mystic isolation* ch'egli nota nel suo saggio sul poeta della *Blessed Damozel* (1), come pure possedette il dono di unire all'espressione di peculiari sfumature psicologiche una perizia rara nel dipingere i particolari materiali dell'ambiente. « Una delle peculiaritá della *Blessed Damozel* era una precisione di immagini sensibili, che sembrò quasi grottesca ad alcuni, ed era strana, sopratutto in un tema cosí profondamente visionario. L'aurea sbarra del cielo da cui ella s'inchina, la sua chioma simile al grano maturo, sono solo esempi di una generale trattazione, cosí ingenuamente [naïvely] particolareggiata come le pitture degli artisti primitivi contemporanei di Dante, di Dante, che ha mostrato una cura eguale per le minute e definite immagini del suo verso, pur nell'intimo di una visione profondamente mistica ». Nella forma poetica di Rossetti egli ritrova quelle qualitá che costituiscono, secondo le sue teorie, la perfezione dello stile. « Here was one, who had a matter to present to his readers, to himself at least, in the first instance, so valuable, so real and definite, that *his primary aim, as regards form or expression in his verse, would be but its exact equivalent to those data within.* His own meaning was always personal and even recondite...; but *the term was always, one could see, deliberately chosen from many competitors, as the just transcript of that peculiar phase of soul which he alone knew, precisely as he knew it* » (2).

Un pensatore di un carattere alquanto affine a Pater è John Addington Symonds, benché egli manchi di quella facoltá creativa che fece di Pater un artista. Symonds fu piuttosto attratto dalla critica, e la sua attivitá si rivolse alla comprensione di un intero movimento d'idee anziché alla creazione di anime rappresentative.

---

(1) *Appreciations*, 205.
(2) *op. cit.*, 206-7.

Il suo stile, la sua tecnica in *Marius the Epicurean* nel rappresentare il sogno smagliante di un'epo a lontana, ci ricordano talora Flaubert, ma la diversità fra i due scrittori è tuttavia profonda ed evidente, nel romanziere francese l'elemento esteriore, materiale, ha la predominanza; in *Salammbo* la cura dell'artista è rivolta piuttosto alla scena in cui si svolge l'azione che non all'azione stessa, e le figure de' personaggi, fra quel lusso di particolari, sembrano tralucere appena, e talora svanire, nell'aurea luce dello sfondo: un fasto barbarico di vesti ingemmate, di strani e fulgidi ornamenti, occupa i punti migliori del vasto quadro, e le anime selvagge e violente dei personaggi, sebbene acutamente intuite ed analizzate, non emergono, palpitanti di vita, dalla scintillante cornice, ma vengono piuttosto offuscate dal troppo vivido barbaglio della ricca colorazione. In Pater questo elemento materiale, benché trattato con mirabile diligenza e con un senso profondo del pittoresco, è subordinato allo spirituale; i conflitti di idee, l'intima lotta di aspirazioni diverse, la ricerca del vero, formano il suo argomento essenziale; da cio risulta il logico svolgimento dell'azione in *Mario*; gli avvenimenti esteriori, le scene dell'ambiente romano, le descrizioni del paesaggio, de' costumi, dell'arte dell'epoca, si adunano attorno a questa linea principale di condotta, come fiori attorno all'asta d'oro d'un tirso. Ai contrario, lo sviluppo della passione in *Salammbo* si perde nell'enorme accumulazione di particolari esteriori; la nostra attenzione per questo carattere strano, e pur sí genialmente concepito, viene continuamente distratta dalla rappresentazione di battaglie, di festini, di sacrifizi. Nella stessa tecnica della descrizione la differenza fra i due artisti è notevole; mentre nell'autore francese la limpidezza dell'evocazione viene offuscata dalla sovrabbondanza di tinte, dall'intrico di linee minute, nel novelliere inglese le descrizioni, senza mancare di vividi e caratteristici particolari, ci offrono spiccate le fattezze essenziali del paesaggio o del fatto, dando modo alla nostra facoltá immaginativa di evocare una completa figurazione.

La pittura del banchetto in onore di Apuleio ci può dare un tipico esempio di questa dote dello stile di Pater: « Al fondo di questa sala geniale, fragrante de' legni preziosi dell'intarsiato,

antico rivestimento delle pareti, dello stillare di olio aromale dalle lampade accese, delle radici d'iride attaccate alle vesti de' convitati, come pure de' profumi dagli altari degli dèi, la tavola della cena era preparata con tutta la delicatezza caratteristica del piacevole *petit-maître*, che invitava... L'opulento tramonto, fondendosi gradevolmente colla luce artificiale, cadeva attraverso le calme effigi avite degli antichi dignitari consolari, lungo l'ampio pavimento cosparso di segatura di legno di sandalo, e si perdeva nel cumulo di fresche ghirlande, preparate per le fronti degli ospiti, sulla credenza di cedro. I vasi di cristallo, oscurati di vecchio vino, le tinte de' frutti del primo autunno, — more di gelso, melegranate, e grappoli d'uva, — erano una festa per lo sguardo, quasi altrettanto come il cupo fuoco delle rare rose di dodici petali. Un animale favorito, candido come la neve, portato da uno de' visitatori, faceva le fusa, vagando graziosamente fra le coppe per il vino, attirato con carezze da quelli che stavano attorno alla tavola, reclinati comodamente su cuscini di piumino d'eider disposti sui giacigli scolpiti » (1).

Il metodo seguito da Pater è assai diverso da quello usato dai De Goncourt; invece di porre una base filosofica ai loro lavori, essi si accontentarono di analizzare quanto piú minutamente fu loro possibile la psicologia de' loro personaggi, notando ogni moto, ogni fluttuazione del pensiero, ogni sfumatura piú bizzarra ed eccezionale del sentimento, e la stessa cura dedicarono alle particolaritá esteriori dell'ambiente come all'intime caratteristiche dello spirito. I personaggi di Pater sono consapevoli della loro idea fondamentale, della loro passione, ed agiscono al riguardo con una logica assoluta, mentre quelli de' Goncourt sono inconsci del loro intimo impulso; la passione li spinge ciecamente, senza che l'idea di una norma direttiva si frapponga fra essi ed il loro istinto fondamentale; La Faustin, Charles Demailly, sottomettono la vita alla loro idea dominante, non volontariamente, ma inconsciamente.

Nell'opera di George Moore l'influenza di Pater è pure discernibile, specialmente nella purezza e nell'eleganza della forma;

(1) *Marius the Epicurean*, II, 77, 79.

Moore chiama gli *Imaginary Portraits* « the most beautiful of all prose books », [1] e Pater lodò, sobriamente, ma sinceramente, la forma dello scrittore irlandese [2]. Ma, oltre quest'influsso sullo stile, che portò come frutto una nitidezza assai notevole dell'immagine, noi troviamo in Moore altri tratti caratteristici di Pater. l'introduzione, ad esempio, dell'elemento artistico nella rappresentazione della vita, per cui in *Evelyn Innes*, in *The Lake*, abbiamo molte referenze alla pittura ed alla musica, e la stessa trattazione psicologica dei personaggi con quegli improvvisi *revirements* così frequenti in Pater. L'influenza di Flaubert e della scuola naturalista è predominante in Moore, e tuttavia il modo di considerare lo sviluppo dell'idea, della passione intellettuale in Evelyn, la maniera con cui la vita viene adattata all'idea direttiva, il risalto dato all'idea subcosciente sul pensiero che parrebbe dominante, ricordano da vicino il metodo dell'autore di *Marius* e degli *Imaginary Portraits*.

L'opera di Pater è quindi il prodotto di una di quelle intelligenze essenzialmente brittanniche, ardenti e flemmatiche ad un tempo, al pari di Carlyle e Ruskin, che scrutano con eguale, vivo interesse l'idea pura e la realtá, il sogno ed un sistema filosofico, per cui la passione per la bellezza di una teoria e il mistero d'un'opera d'arte hanno la stessa intensitá. Ma nella sua mente noi troviamo anzitutto un amore profondo per una specie singolare di leggiadria spirituale, per la vaghezza di anime squisitamente sensitive, estremamente raffinate. La stessa sua ammirazione per la natura è piuttosto l'ammirazione verso una personale visione della bellezza del mondo, che questa bellezza stessa osservata nella realtá. La grazia ch'egli ricerca è nell'idea, e per lui l'arte non è che un modo di rappresentare questo senso di grazia diffuso nella vita e nella natura, di usare simboli adatti a rappresentare questa estetica parvenza; la vita, come una sinfonia o un dipinto o una

(1) *Confessions of a young man*. Leipzig, Tauchnitz, 1905, p. 9

(2) Nella lettera citata dal Moore [*op. cit.*, 9]: « Thou comest in such a questionable shape! » I feel inclined to say on finishing your book (*confessions*) « shape » morally, I mean; not in reference to style... What I cannot doubt is the literary faculty displayed ». V. l'articolo di Moore su Pater in *Pall Mall Mag.*, Aug., 1904.

lirica, non è per lui che l'espressione materiale di una bellezza astratta. È una speciale caratteristica dell'arte sua il trasportarci da un mondo di fatti e di esseri reali in un mondo di simboli e di astrazioni. Le sue creazioni hanno quello stesso mistico splendore che incontriamo nei personaggi di Maeterlinck, nelle complesse allegorie di Nerval e di Rimbaud, e che rende i paesaggi di Puvis de Chavannes e le figure di Gustave Moreau piuttosto simili a visioni e ad apparizioni che a scene reali o ad esseri umani. Questa corrente estetica ci dá paesaggi e figure di un mondo al di lá della vita, ci presenta anime agitate da passioni ultraterrene, ardenti del desiderio non della realtá, ma di qualcosa al disopra della realtá.

Sembra che Pater abbia composto questi lavori nella solitudine, circondato da bellissime cose d'arte, da quadri e sculture e sontuosi oggetti e volumi di alto pensiero e di profonda poesia, meditando piuttosto su ciò che la vita potrebbe essere secondo il suo ideale che su quanto essa gli offriva. Singolare solitudine! dove il tumulto dell'esistenza non giunge, dove le passioni appartengono piú alla mente che al cuore, dove l'arte circonda con un magico cerchio di fiori imperituri l'anima affascinata. Da codesta sua cella di sognatore e d'esteta egli contemplò l'umanitá a traverso i veli tralucenti della fantasia, foggiando un mondo di raro splendore, un mondo non mai non abbandonato alle capricciose fluttuazioni dell'ispirazione, ma governato da un perfetto raziocinio, ed in cui le vicende sono il prodotto del logico svolgimento d'un'idea fondamentale. V'è quindi nell'opera sua, come in quella di Poe, di Hawthorne, di Novalis, alcunché d'irreale, di estraneo alla vita: noi sentiamo che Mario e Sebastiano, Carl e Denys, non appartengono alla realtá, ma vivono bensí in un'atmosfera di sogno, in un'atmosfera che circonda ogni cosa di un'aureola cangiante, sentiamo ch'essi respirano un'aria troppo ardente e sottile per essere vitale. La creazione di queste figure immaginarie, e la pittura di un ambiente reale, era, secondo Pater, il vero scopo dell'arte; e cosí egli foggiò, poeticamente, un'umanitá piú raffinata e pensosa e sognante di quanto la realtá potesse offrirgli nel mondo che lo circondava, un'umanitá piú intellettuale, con piú assoluto dominio sulle passioni, ciascun'anima impressa di quel nostalgico

amore, di quel desiderio che pure ardeva in lui, di una bellezza intravista sotto altri cieli. La meta dell'artista non doveva essere la semplice rappresentazione della vita, ma la pittura del suo mondo interiore; una bellezza diversa dalla leggiadria materiale poteva essere creata dall'arte, ed alla creazione di questo tipo estetico egli rivolse tutta la sua forza d'evocazione, giovandosi a tal uopo di tutti gli elementi fornitigli dall'erudizione e dalla fantasia dai capolavori dell'arte e del pensiero.

LE LIRICHE DI THEODORE WATTS-DUNTON

Il carattere della gente cimrica ha trovato espressione in Théodore Watts-Dunton, che in *Aylwin* ha evocato un dramma gareggiante di orrore e di splendore con quelli degli *Elizabethans*, rivelandoci la speciale sensibilitá ed il carattere ardente ed immaginoso di questa razza. Nel volume di versi *The Coming of Love*, con una tecnica non sempre armonica, ma vibrante però di un vivo senso della natura e della passione, con una forma piena di slancio e di vigore, egli ci ha dato un riflesso dell'anima della gente celtica, cosí essenzialmente diversa dalla stirpe anglo-sassone, a cui egli stesso appartiene. Egli ha congiunto le sue aspirazioni, il suo elevato lirismo, ad uno studio diligente di altri singolari stati psicologici, ponendo come sfondo il paesaggio vario di colori cangianti e di brume allucinanti, di acque sonore, di vette stagliate e di alpestri boscaglie del paese di Galles; inoltre la poesia del mare, da lui intensamente compresa, dona un nuovo, piú ampio orizzonte, ad alcuni tratti di *The Coming of Love*.

Vi sono parecchi tratti paralleli in *Aylwin* e *The Coming of Love*; il luminoso idillio di Henry e Winifred è interrotto, come quello di Percy e Rhona, dall'ombra di un delitto; il padre di Winifred ruba i mistici gioielli dalla tomba degli Aylwin, Rhona uccide lo Scollard; quindi avviene la sparizione delle fanciulle; Rhona e Winifred sono mutate in vaghi fantasmi, che appaiono fra le nubi dell'aurora, evocati da un sortilegio; ma, mentre Winifred riacquista la sua personalitá umana, Rhona permane nel suo stato di bellissima, irraggiungibile visione; la forma lirica

dell'opera giustifica in parte questa trasfigurazione dell'eroina [1]. Lo stesso procedimento con cui egli idealizza la natura viene da lui usato nella trattazione de' caratteri dei suoi protagonisti; senonché, mentre nel paesaggio questo principio spirituale estende la sua azione a tutta la scena, esso opera soltanto su alcuno de' personaggi, provocando cosí una strana impressione di fantastico e di reale nello stesso tempo. Sinfi Lovell e la madre di Henry Aylwin sono figure osservate dal vero e accuratamente ritratte; il linguaggio degli zingari è reso minutamente, colle sue bizzarre deformazioni dell'idioma brittannico; il loro carattere rapace, violento, superstizioso ed ingannatore, è stato studiato con sottile penetrazione; ma, all'opposto, Rhona Boswell, Winifred, Percy stesso, sono creature fluttuanti tra la realtá ed il sogno. Esse ci si presentano dapprima co' caratteri del vero, ma, dopo la loro scomparsa dalla vita o la loro morte, esse si trasformano in sovrumane potenze, che esercitano un misterioso influsso sulle anime a loro congiunte dai nodi indissolubili dell'amore o dell'odio. Questo passaggio dalla realtá all'ideale viene ottenuto dal Watts-Dunton col sottrarre al nostro sguardo il personaggio per mezzo di un' inesplicabile disparizione; egli usa questo artifizio della sua tecnica sia nella costruzione dell'intreccio di *Aylwin*, come in quello di *The Coming of Love*; sembra che il poeta abbia desiderato di risparmiare alle sue creature il dolore della morte, di donar loro una bellezza ultraterrena senza farle passare per la Valle dell'Ombra, di donar loro un'esistenza immortale senza che il loro corpo abbia a dissolversi nella tomba, di serbarle pure dalla corruzione della morte.

No stain of Death shall cloud Rhona!

---

(1) Il Watts-Dunton dice nella prefazione alla 2ª ediz. di *The Coming of Love* [x-xii] che la novella lirica di Percy e Rhona è una continuazione di *Aylwin*. « I due Aylwins, Henry e Percy », egli osserva, « erano allora assai distinti nel mio pensiero; essi lo sono tuttora... Una certa somiglianza fra loro deve esservi di necessitá, poiché il sangue della stessa Romany, Fenella Stanley, scorre nelle vene di entrambi... Ma il lettore che studierá accuratamente i caratteri di Henry e Percy Aylwin, verrá a conchiudere, io credo, che la loro somiglianza è solo visibile in un singolo aspetto de' loro caratteri; l'intensitá della loro passione assume in entrambi una forma mistica, spiritualizzatrice ». Riguardo ai suoi studi sugli zingari, v. la sua prefazione a *Lavengro* (1893) e *Wild Wales* di G. Borrow.

dice lo Spirito dell'Aurora a Percy Aylwin; sebbene la corporea figura di Rhona Boswell sia tolta alla vita, essa continua ad apparire come una fulgida visione tra i cirri sfavillanti. L'Amore è la Verità della Natura, *the Truth of Nature*, la Morte non è che una menzognera parvenza, *Nature's Lie* (1). Rhona sembra aver varcato l'abisso di morte in alcun modo misterioso, onde apparire eternamente trasfigurata in una bellezza più radiante.

Il suo simbolismo si manifesta forse con più spiccati caratteri nel sonetto *A Dead Poet*: l'anima del poeta è rappresentata come una regina di bellezza sovrumana, seduta su di un trono di smeraldo, presso un lago, in un'isola remota, solitaria, in un mare sconosciuto, un'isola dalle spiagge armoniose, risonanti come arpe al lambire dell'onde. Ivi l'aria è un tessuto di colori, di profumi, di melodie; ma un serpe scintillante vigila presso il trono della regina che piange; è il Dolore, che s'avvolgerà fatale attorno a quella triste, cangiando « l'aureo canto della vita », i magici suoni del lido incantato, in dolenti sospiri [pp. 153-154]. Un altro simbolo di triste presagio è quel serpe di fuoco che appare sulle acque in cui Rhona ha gittato lo Scollard; esso è l'emblema della colpa, che, — più oscuramente in *Aylwin*, in cui Winifred sconta il delitto paterno, più chiaramente in *The Coming of Love*, in cui la mano stessa di Rhona è macchiata dall'omicidio, — costituisce il motivo drammatico della novella poetica e del romanzo del Watts-Dunton. Questa figurazione è descritta con sottile artifizio nel sonetto *The Mirrored Stars again*:

Il riflesso delle stelle sull'acque illuminava tutti i giunchi,
Tutti i giaggioli, e l'isole delle ninfee dalle larghe foglie;
L'incresparsi dell'onde moveva le stelle ad aurei sorrisi,
E quindi le ricomponeva in calma in gioconde sfere d'oro.

. . . . . .

Ma l'ombre cadevano dai cumuli delle nuvole,
E gl' increspamenti facevano tremolare le stelle come lagrime infocate.
Lá, dove lo Scollard era sprofondato, io vedeva la barca fluttuare,
Mentre i [illegible] dell'acque foggiava colle stelle simboli spaventosi....
Confondeva le stelle in un serpe di fuoco (2).

(1) *The Coming of Love*, p. 73-74.
(2) ib., 64-65.

La sua visione della natura è duplice; ora essa viene considerata come una potenza avversa: *Natura Maligna*, ora come uno spirito amico: *Natura Benigna*; ora essa persegue il poeta come una figura di sinistro splendore, « dagli azzurri occhi di preda », lo trae fra i ghiacci delle montagne del Nord, tende le sue insidie in fondo ai candidi baratri, sorride crudele nel regno taciturno e pallido della desolazione e della morte; ora, tutta vibrante di gaudio, dona una consolazione profonda al cuore angosciato, rivelandosi sulle cime impervie,

Cosí erte ch'esse hanno a scherno il manto di neve, —
Silenti, come gli abissi di smeraldo a' loro piedi,
Come gli abissi di ghiaccio in cui fluttuano le ali del Crepuscolo.

Essa infonde ne' cuori un'immortale speranza col senso di gioia dolce e selvaggia, che si propaga da' cieli vermigli del mattino.

Madre, io ti conosco;
Conosco quel palpito e le sue profezie,
O madre e regina, che, — sotto l'incantesimo antico
Del silenzio, — mi guardi dalle tue colline, da' tuoi cieli! (1)

Dal suo temperamento visionario derivano le piú spiccate caratteristiche dell'opera sua; sia in *Aylwin* che in *The Coming of Love*, la concezione della vita è essenzialmente quella di uno spirito che ripone la sua fede nel vero, in una realtá al disopra di quella puramente materiale; la passione stessa non è altro che un'aspirazione verso l'ideale, un ideale che si manifesta in apparizioni di suprema leggiadria, in emblemi ed in figure di sogno. Uno de' simboli da lui prediletti è quello dell'*Aurea Mano*, *The Golden Hand*, che come un mistico segno di felicitá, come una promessa di gioia, riluce fra i vapori dall'aurora; cosí in *The Daughter of the Sunrise*:

Una forma che ora sembra una mano, ed ora
Una piuma d'oro, appare fra le nubi dell'oriente, presso
Le ali brillanti dello Spirito dell'Aurora.

PERCY. I miei sensi si fan gioco di me; questi occhi dementi mirano
Ciò che sembra una mano, una mistica mano d'oro,

(1) ib., 73, 78.

Disegnata sulla vaporosa tela della nebbia.
Una mano che indora quel tessuto di perla e d'ametista.
[*Accanto all'Aurea Mano appare il volto di Rhona*] (1)

Il suo mondo poetico è immerso in un'atmosfera shelleyana d'oro e di fuoco; dalla confusa massa dell'universo, come da uno sfondo di nebbia ondeggiante, le creature e le apparizioni ch'egli viene dipingendo risaltano nitide e scintillanti, quasi plasmate in alcun ardente metallo, quasi illuminate da un fulgore di perla.

Ma, quando io sarò morta, l'Aurea Mano d'Amore
Splenderá alcun giorno dove fluttuano le nebbie del mattino;
Mi vedrai quando il rosso orlo del sole
Spunterá attraverso i rami della Rookery, presso la guglia di Rington,
E fará sfavillare le umide foglie come stelle di fuoco.

... quella è la fronte di Rhona;...
Ella promise ch'essa volgerebbe lo sguardo, e guarderebbe dalle cupole
Ella mantiene ora la sua promessa. [di rubino dell'aurora;
... Nei vostri occhi, o amico diletto,
Brillano rare scene, come magiche bandiere spiegate,
Pitture di un paese di sogni infantili, dove i tetti d'arcobaleno s'incurvano
Sulle fatate meraviglie del mondo (2).

Questa sua tendenza ad introdurre nella pittura di scene reali simboliche apparizioni e fantastici particolari è notevole nella narrazione della rovina della grande Armada, che David Gwynn fa nella Taverna della Sirena. Sui galeoni spagnuoli splende come una lugubre meteora il segno della loro condanna:

« Uno scheletro, ma con vivi occhi, — uno scheletro, ma coll'ossa simili ad oro; — sembra che attorno alla sua fronte... un ardente cerchietto tremoli e sfavilli, — lucente come fuoco, adorno di molte vivide gemme, — irradiando le onde, luminose di schiuma. — Il Cielo manda come segno — quell'ossea forma, — quel diadema dell'Inca ». E la torva apparizione guida le navi al loro destino, le sospinge nell'uragano, che le infrangerá sugli scogli.

(1) *The Coming of Love*, p. 70.
(2) ib., 68-69, 73, 5.

Io vedo, dove beccheggiano le galere,
La scheletrita forma dell'Inca ardere sui flutti,
Arrossando ogni ripido baluardo, ogni fossa di smeraldo;...
Esse oltrepassano la cima tralucente dell'estrema Scozia.
Nessun nemico, tranne la burrasca, osa seguirle.
Lo Spettro, come un rosso tramonto,
Illumina la forma disfidante dell'Ira possente,
E fa che la spaventosa vetta di granito
Splenda rovente sulle navi con profetica fronte (1).

Il suo temperamento poetico, il suo spiritualismo, lo porta naturalmente ad ammirare non solo, come vedremo, l'opera dei Preraffaelliti, ma l'autore da cui essi trassero la piú alta ispirazione, Dante. Il sonetto *Beatrice* fu composto per il sèsto centenario della morte della mistica fanciulla, la cui memoria è per noi « fresca come l'incenso sull'altare del Mattino »: sebbene trasfigurata dal poeta in un simbolo, essa è tuttavia umana per noi, ed il suo passaggio dalla vita all'Eternitá è reso dal verso di Dante la piú dolce e serena visione della morte; il suo ascendere al Regno « ove gli Angeli hanno pace » non fu simile al

volo dell'aquila che varca le cime di fuoco e di neve,
Ma fu, attraverso le foglie della Vita, l'aleggiare di una colomba;

« il fluttuar delle sue ali creò una melodia nel turbine del dolore di Dante » (2).

Le pitture che il Watts-Dunton talvolta va descrivendo ci offrono pure i caratteri delle opere de' Preraffaelliti; nel quadro ispirato da *Christabel* in *Aylwin* è visibile quella ricerca di un'espressione enigmatica e fatale, oscuramente malefica, che il Rossetti perseguí in tante sue tele; in *Prophetic Pictures in Ve-*

---

(1) ib., 104-105, 139-140.
(2) *The Coming of Love*, 177-78.
Ne' versi

Victress o' er jealous Sin, who dared entice
His feet from thee —

l'autore nota la referenza al *Purg.*, XXX, ed al sonetto di Guido Cavalcanti a Dante, riguardo al traviamento dopo la morte di Beatrice.

nice, i quattro dipinti, evocati nella strana illuminazione della luna, che filtra attraverso i rubini del mistico gioiello appeso alla finestra, furono suggeriti da quella tendenza al leggendario ed all'allegorico ch'è propria della scuola del Rossetti. Specialmente notevole è la seconda di queste pitture, *The Damsel of the Plain*, colla descrizione della donzella:

> Her daffodil crown lit all her shining head;

essa è il simbolo della Verità. In un altro dipinto, *The Rosy Scar*, una Croce di Rose appare agli schiavi in una galera, alla vigilia di Natale.

> Durante tutta la notte egli vigilò sinché la stella del Natale rifulse;
> Lentamente la Rosea Croce, striscia a striscia,
> Invermigliò il grigio firmamento, — invermigliò il mare e la vela [e l'antenna,
> Invermigliò, benedicendola, la guancia, consunta dal dolore, di [ogni schiavo (1).

In *Christmas at the Mermaid* egli cerca di rappresentare adunati nella famosa *Mermaid Tavern* alcuni fra i piú eletti spiriti dell'epoca d'Elisabetta: Ben Jonson, Dekker, Chapman, Drayton, Lodge, Heywood, Walter Raleigh; Shakespeare non viene introdotto, ma la sua figura è vividamente ricordata da un amico, alla richiesta di Ben Jonson:

> Non vuoi tu dirci come il fiume parlò
> A quel dolce Cigno che ritorna al suo nido,
> Fra i gigli che sognano sull'Avon,
> A noi caro a causa di Shakespeare?

L'amico del poeta lo descrive dapprima fanciullo, nelle praterie attorno a Stratford:

> Un fanciullo che osservava gli uccelli che volavano
> Sopra un salice, fra le cui foglie fragranti di muschio
> Una verde cerambice scintillava colla sua cotta di maglia e colle [sue gambiere,
> Cangianti, nella luce, in bronzo ed azzurro.

---

(1) ib., 203-206.

I suoi occhi visionari giá contemplavano gli esseri magici ch'ei doveva miniare nella foresta del *Midsummer Night's Dream*, « i folletti del crepuscolo », « gli spiritelli dei fiori », « le fate delle acque », e le piccole, alate creature che danzano nei raggi del sole, « *the sunshine elves* ». Mentre vagava fra i biancospini in fiore, che « attorno al campo regale dell'estate, coperto d'aureo tessuto, brillano sui ranuncoli come una nivea spuma », le stille di pioggia « intessevano corone di opali radianti al sole », corone simboliche della gloria futura, quasi a trarlo lontano dalla casa paterna a cercare la fama immortale che l'attendeva [1]. Quanto gioconda è la memoria di Shakespeare, presso le rive dell'Avon, nella nativa Stratford, altrettanto tragico è il ricordo di Marlowe; un suo amico dice alcuni versi ch'ei compose quando Kit Marlowe fu ucciso a Deptford, compiangendo l'immaturo fato del possente spirito, che creò la figura pensosa di Faust. Il sangue del poeta scrisse in mistici segni il segreto del suo torvo destino.

> Shakespeare, who art supreme
> O'er man and men,...
> Come, spell the runes these bloody rivulets write!

Questo componimento del Watts-Dunton ci rivela piú chiaramente quel suo culto per gli *Elizabethans*, la cui influenza si fa sentire in non poche pagine di *Aylwin* [2].

A Coleridge, — al padre visionario della scuola simbolista, — egli indirizza alcune strofe, che sintetizzano il doloroso conflitto fra la volontá ed il genio, quel « dramma dell'artista », di cui l'opera frammentaria del grande poeta è il piú terribile esempio; quali tesori perduti non possiamo infatti congetturare da quelle scintillanti ruine? Quelle « canzoni interrotte », *songs half-sung*, sono infatti il preludio di una meravigliosa sinfonia che non fu mai composta da quell'intelligenza sovrana, avvinta da un malefico incantesimo. Bellissima è l'immagine leggendaria con cui il Watts-Dunton raffigura l'anima nel suo carcere strano:

---

(1) ib., 89-92. — V. P. Hamelius, *T. Watts-Dunton* [Revue de Belgique, 1899].
(2) ib., 95.

Io ti guardo languire come colei, — nell'aurea favola, —
Che un giorno, nella sua prigione, si destò, e vide
Le porte spalancate, — vide i raggi del sole scherzare,
E solo un velo fra lei e lo splendore dell'estate.
Io ti guardo languire come colei che, quando quel velo, — che così deli-
Si lacerò al suo soffio, — fu scompaiso, [cato, così luggevole,
Vide sorgere innanzi ad essa altri veli ed altri ancora,
Che la tennero prigioniera finchè i suoi capelli incanutirono.

E nel suo omaggio al poeta il Watts-Dunton esprime l'influenza profonda esercitata dalle sue liriche, che, destando il Keats e lo Shelley a nuovi sogni ed a nuove fantasie, aprirono il cammino ad altri ingegni verso un'arte novella, e furono l'inizio di un nuovo regno della poesia,

That wide Romance, the Queen, to reign afresh (1).

A Cristina Rossetti egli ha dedicato due liriche, che nella candida luminosità delle immagini, nel virgineo fulgore, appaiono singolarmente adatte all'anima pura e ardente per cui sono intese. Sulla neve che copre, tralucente, la sua tomba, sulle bianche corolle che inghirlandano il nitore del marmo, piove un raggio di sole, un raggio d'oro, come da cieli imperituri, come la

Sacra irradiazione dell'Amore dalla stessa Coppa del Graal.

Ed accanto alla sua figura egli evoca quella del fratello Gabriele, figura su cui il Dolore lasciò la sua orma profonda; ma ora, alfine, « with peace upon his brow » (2).

Dello Swinburne si possono scorgere tracce specialmente in quei componimenti che sono indirizzati al ricordo di alcun amico lontano o defunto, o che furono ispirati dall'ammirazione di alcun spirito sovrano. Come nel caso dello Swinburne, questa parte *nativa*, per così dire, della produzione poetica del Watts-Dunton è la meno originale, guasta talvolta dal falso scintillio di ornamenti rettorici, e indebolita dalla mancanza d'ispirazione; venendo a scemare la vena nativa, l'imitazione si fa necessaria, e non è

(1) ib., 217-218.
(2) *The Coming of Love*, 219-221.

difficile scoprire l'influenza del poeta di *Poems and Ballads* in un'immagine come la seguente, tratta da un sonetto, — del resto squisitamente elaborato, — che il Watts-Dunton dedica alla memoria di Keats.

> Thy gardens, bright with limbs of gods at play, —
> Those bowers whose flowers are fruit, Hesperian sweets
> That light with heaven the soul of him who eats,
> And lend his veins Olympian blood of day,...

Si ritrova qui lo spirito pagano, l'ebbrezza del canto, la stessa ricchezza di tinte, e la stessa musicale tessitura del verso che notiamo nelle liriche dello Swinburne. Sebbene i versi sulla procellaria rammentino nel loro selvaggio amore per l'oceano, nella loro esaltazione di uno spirito libero e giocondo, che spazia fra le piú maestose e possenti manifestazioni della natura, l'ode dello Swinburne *To a Seamew*, tuttavia il poeta non ha qui ceduto che in parte all'influsso esteriore, ed ha saputo trattare originalmente il tema suggeritogli da altre melodie. Se l'imitazione è palese in alcuni tratti, come

> Prince of my childish dreams, whom mermaids nursed
> In purple of billows, — silver of ocean-foam,

in altri passaggi l'individualitá del poeta ci si presenta co' suoi caratteri piú spiccati.

> Il tuo amico che divise con te il tuo Paradiso di Tempeste, —
> Il tuo amico che possedette un altro paradiso,
> Dall'aure piú calme, — una fluttuante isola, ricca di frutti,
> Dove le Nereidi levavan canzoni sulla brezza densa di aromi,
> Mentre il Tritone, di lontano, mandava il suo sonoro saluto;
> Colá tu andavi aleggiando, sebbene i cieli fossero calmi;
> Poiché melodie meravigliose, come quelle della tromba del mattino,
> Eran suscitate dall'incresparsi dell'acque attorno a quell'isola di palme,
> Le cui spiagge erano il liuto dell'Oceano (1).

A Philip Bourke Marston, ad Oliver Madox Brown, ad Edward Fitz Gerald, — a poeti cioè di varia ispirazione, ma che tutti però si riattaccano al movimento preraffaellita, — egli ha rivolto parecchi dei suoi componimenti augurali. Al primo sono

dedicati cinque sonetti [1], in cui il Watts-Dunton tratta dapprima il concetto che la cecità dell'artista venne alfine vinta dalla Morte, che inondò l'anima sua d'una luce sovrumana; quindi lamenta la perdita dell'amico diletto, ed assurge nell'ultimo sonetto ad una superba apostrofe che racchiude alcuni de' suoi versi più profondi:

> «O Morte!, io dissi, «l'Amore non morrà, ma tu morrai!»
> Poiché questo io so, che sebbene il tempo sia tuo,
> E tue siano queste irate nubi di condanna,
> Tuttavia quando la Morte colpisce l'Amore essa non l'uccide, ma lo fa
> [divino».

Il dono della poesia e della pittura furono conceduti ad Oliver Madox Brown, che possedette

> The painter's wizard-wand, the poet's spell,

e che la morte ha ricondotto a climi più felici. «Che cosa ha il poeta sulla terra? Un'aura che gli è straniera. La Notte tiene le chiavi che aprono le porte del Giorno» [2]. Il *Brindisi ad Omar Khayyàm* e la *Preghiera ai Venti* sono notevoli manifestazioni di quel senso di intima corrispondenza fra il pensiero britannico e l'orientale, che fu rivelato dal volumetto persiano che Fitz Gerald tradusse e presentò al pubblico inglese, senza speranza di successo; ma Rossetti intuí pel primo l'accordo profondo che esisteva fra quelle antiche quartine immaginose, fra que' brevi assiomi dettati nell'ebbrezza o nella disperata contemplazione della vita, e le tendenze dello spirito moderno. Il *Toast to Omar Khayyàm* è un cantico di lode all'esotico artista:

> In questo rosso vino, in cui gli occhi della Memoria sembrano
> [ardere,...
> Noi beviamo a te, o legittimo erede della scienza della Natura,
> [Omar Khayyàm!
> Poeta, il cui fiume di musica e di balsamo, scorrendo
> Attraverso i giardini della Persia, si allargò sinché giunse a fluire
> Attraverso le praterie del Suffolk, dove la ginestra s'infiora e il
> [biancospino.

(1) ib., p. 155-162.
(2) *In a Graveyard*, ib., 224.

La *Prayer to the Winds* fu scritta nell'occasione di una cerimonia che congiungeva le tombe de' poeti; due rampolli di quello stesso rosaro che fiorí sul sepolcro di Omar, vennero piantati presso la lapide di Fitz Gerald. « La mia tomba sará in un luogo dove il Vento del Nord potrá spargere rose su di essa », aveva detto Omar. « O Venti », dice ora il poeta, « questo granito ricopre colui la cui aurea bocca fece piú saggia ancora la parola del Re della Saggezza; — spirate soavi su colui che fu araldo di Omar all'Occidente, finché le rose, ricche della polvere di Omar, sorgeranno dalla piú ricca polvere del raro Fitz Gerald di Suffolk ».

L'arte del Watts-Dunton, al pari di quella dei poeti ch'egli predilige, ci introduce in un magico universo di simboli, ove fluttuano eteree visioni fra raggi di pallida luce, la luce triste e nostalgica di una sera d'autunno; e gli occhi delle figure ch'egli evoca hanno un mistico fascino, come di creature immortali. Dal suo mondo poetico la vita è allontanata con un gesto imperioso, ma essa ritorna adombrata nel suo sogno d'artista, e le emozioni rivivono nelle sue vaghe allegorie; le tragiche vicende dell'esistenza sono rese imperiture dal canto che sgorga dalla sua anima pensosa ed oscura, e tuttavia assetata d'immortalitá.

SULLE LIRICHE DI WILLIAM ERNEST HENLEY

La facoltá poetica è quella essenzialmente per cui il nome di Henley sará ricordato. Come critico egli non appartiene a quella classe di spiriti profondi e sottili come Pater o Ruskin, la cui influenza vivificatrice si diffonde, rinnovatrice, pe' vari campi artistici, e neppure a quella di ingegni comprensivi come Symonds o Taine, al cui lucido intelletto, al cui sguardo interiore, l'anima del poeta o del prosatore ch'essi stanno studiando si presenta chiara e distinta come un paesaggio. La critica di Henley, quale ci appare in *Views and Reviews*, è piuttosto analitica, malgrado la sua apparente tendenza a sintetizzare; e benché i singoli giudizi siano di una meravigliosa acutezza e di una sincerità indiscussa, tuttavia l'immagine del letterato o dell'artista non sorge intera innanzi alla nostra mente, ed un carattere frammentario deriva dall'impressione complessiva. — Ma, come poeta, Henley è indiscutibilmente una delle figure piú prominenti della *Victorian Age*.

Egli coltivò con una maestria impareggiabile e con una bizzarra delicatezza il breve componimento lirico, il *lied*. Il suo volume *Hawthorn and Lavender* rivelò nella letteratura inglese una nuova vena di poesia, selvaggia, spontanea, ed inebbriata di un profondo senso di vita. La sua anima era profondamente sensitiva ad ogni mutamento dell'ambiente; la natura determinava il suo stato psicologico, con un cenno imperioso, irresistibile; la gioia illumina il suo cuore quando le campanule dell'aprile ridono fra l'erbe, la tristezza lo opprime quando i fiori corrosi dal gelo piegano il capo moribondo sotto le brume glaciali del novembre.

Alcuna volta il paesaggio lo impressiona in un modo tragico; l'orrore de' neri giorni invernali, le nebbie convulse dal vento procelloso, gli alberi sfrondati, gli appaiono come simboli di un oscuro, vasto dolore. Ma allora il suo temperamento, incline alla letizia e ad una gioconda visione della vita, reagisce; la bellezza e la speranza ritornano nella sua anima, pur ch'egli oda l'allodola inneggiante nella lugubre alba di marzo.

Il colore gli parla come un essere vivo, ed esprime colle sue cangianti sfumature il dolore, l'allegrezza, la melanconia. Sovente lo sfondo dei suoi paesaggi è tutto un sontuoso ardore di lucide tinte; tuttavia egli usa talvolta attenuate armonie di colori pallidi e delicati, ma nello stesso tempo rialza la tonalitá dell'intera pittura con tocchi arditi di scintillanti colori, che, sparsi fra i vaghi profili delle cose, risaltano dalla perlacea nebulositá dello sfondo. Un luminoso incantesimo pare scendere sulle grigie case, ed il fumo s'innalza dai camini delle officine in spire di rose e d'oro. La scena brilla dinanzi a lui colla vaghezza e l'irreale fulgore d'una visione; sembra che il poeta stesso dubiti se le cose ch'egli contempla siano sogni o realtá; colle loro diafane tinte, la loro luminositá cangiante, la loro mistica calma, queste descrizioni rappresentano piuttosto un momento psicologico che un aspetto della natura. Dall'evocazione vivida del paesaggio era facile il passare ad una figurazione simbolica delle cose, ogni pittura venendo cosí ad assumere una speciale significazione, a circondarsi di un'aureola di luce spirituale.

> It was a bowl of roses:
> There in the light they lay,...
> *And the soul of them rose like a presence* (1).

A causa di questa trasfigurazione delle cose in esseri spirituali, le sue immagini acquistano un aspetto singolarmente fantastico, sembrano animarsi di un novello senso di vita sotto quest'irradiazione di pensiero.

Malgrado questa lucentezza d'immagini e la nativa tendenza del suo spirito, la melanconia non di rado lo deprime, una

(1) *Hawthorn and Lavender*. London, Nutt, 1901, p. 12.

melanconia profonda, propria di una mente irrequieta, che avvampa di gaudio e s'offusca di tristezza ad ogni variazione dell'esistenza; il tono fondamentale delle sue liriche è spesso doloroso, e triste di un'incurabile stanchezza; il poeta brama ardentemente di dimenticare la vita e l'affanno, brama passare le ore gravi di tedio nell'ebbrezza del suo lungo fantasticare. L'abbagliante corteo de' suoi sogni vanisce in un nebbioso, tetro orizzonte di pioggia, in un cielo fuligginoso; l'aurea riviera della Vita scorre scintillando verso la ruggente cateratta della Morte; ma il pensiero della morte non lo impaurisce; una concezione serena, non il disdegno, dell'esistenza, fa sí ch'egli fissi senza timore l'immagine paurosa [1]. Nel suo atteggiamento ironico, indifferente, verso la vita, nella sua forzata ed incerta letizia oraziana, v'è tuttavia un senso di disperazione, che mal si nasconde sotto la giocondità della sua frase, v'è la pungente angoscia di chi fra le rose, al meriggio, presente la tenebra che s'avvicina, fatale; nella sua leggerezza di fronte al problema del dolore v'è qualcosa di profondamente triste, come lo sforzo di chi cerca di obliare la sua condanna; e v'è un pianto rattenuto nel folle ritmo della ballata della Vita e del Fato. Vanitá gli appare la vita, vane le varie imprese umane, vana l'inerzia, la passione e la lotta, vano l'ardore e l'orgoglio; con uno sprezzante pessimismo, con cinico sorriso, egli contempla amaramente le diverse aspirazioni dell'umanitá [2].

Nelle sue liriche *In Hospital* la sua arte, altrove cosí sognatrice e visionaria, appare piuttosto realistica, e talvolta, nello sforzo di esprimere in metro ed in rima concetti e sensazioni non animati da alcun soffio ideale, cade nel prosaico; figure volgari e rudi passano nell'aria grigia della corsia, lo spasimo che contorce i volti atterriti non ha in sé alcuna tragica luce, tutto l'ambiente di questi abbozzi in nero e grigio, pur delineati con perizia delicata ed assidua, è fosco ed uggioso. Lo *humour* con

(1) *A Book of Verses*. London, Nutt, 1897, p. 154.

(2) *Poems*. London, Nutt, 1905, p. 92. L'influenza di Heine è specialmente visibile nel torvo *humour* di alcune liriche di *In the Hospital*, e nell'atteggiamento or scettico ed ora appassionato di alcuni *lieder* [*Works*, I, 112, 113, 170]. — Cfr. A. SYMONS su W. E. H. in *Fortnightly Review* (Aug. 1892) e L. C. CORNFORD, *W. E. H.* [illegible].

cui l'artista tenta di far spiccare alcun tipo singolare, come la « Staff-Nurse » [VIII], o « The Chief » [XV], sebbene acuto ed originale, non possiede quelle qualitá rare che lo Henley dimostra in altre liriche; solo quando questo *humour* si fa torvo, o quando cede il posto ad una piú severa e tetra visione delle cose, ad una specie di *ironic and grim pathos*, che ricorda, in tinte piú cupe, la maniera di Thomas Hood, il poeta assurge ad una potenza notevole d'espressione. Cosí in *Suicide* egli ode nella notte singhiozzare il suo vicino sul suo letto di dolore; il disgraziato gli rivela le sue triste vicende, ed il poeta rabbrividisce al mirare il volto abbronzato ed esangue, gli occhi selvaggiamente scintillanti, il suo tragico sorriso.

Ma da questa indifferenza, da questo tedio tenebroso, egli risorge talora, sotto l'influsso della vita immensa, dell'energia traboccante della natura; ed innanzi al mare fremente sotto il vento tempestoso, un'affermazione alta e gagliarda gli si sprigiona dal cuore: O padre di eroi, fa risonare il tuo ardito, irresistibile messaggio; la Vita è degna d'esser vissuta, dalle sue fondamenta all'ultimo orlo della pietra angolare, la Morte.

Un'intensa aspirazione alla vita è il sentimento essenziale che egli discopre nella natura, per cui con ansia trepida i fiori e l'erbe del febbraio incerto tendono alla rosea fiamma del sole primaverile, per cui l'ebbrezza piú completa del creato esulta nell'ardore di tinte, nella luce d'oro, nel pieno rigoglio dell'estate; le pallide anemoni sognano le verdi ombre de' boschi, e nell'aureo principio dell'estate, sui lillá ed i gelsomini, l'allodola sparge, come una rugiada sonora, le sue note gioconde; Giugno prende lo scettro che Maggio ha deposto, e la terra sotto il suo dominio sboccia, come un sogno di verzieri in fiore, e le luci e le ombre nel tiglio s'intrecciano in tremule ghirlande. E si ravviva pure l'ispirazione quando egli, obliando il dolore fisico e l'opprimente realtá della sofferenza che lo circonda, ricorda, al ritmo d'una musica ingenua e lontana, la grazia della natura fiorente, quella bellezza per cui solamente egli si rivela poeta. Nel vespero silenzioso egli ode un organetto lontano, che suona « folli canzoni »; ed egli, nell'afa d'agosto che avvampa, orrido, adusto, sogna e sente la soavitá di un lontano aprile.

Il suo cuore batte all'unisono col grande palpito della terra, ed il suo sogno si rasserena come i fiori a primavera; come i boschi e le praterie e le sponde dei fiumi, la sua anima attende la gioia che l'aprile raggiante apporta al mondo, attende l'angelica Ora che le apporterà la parte a lei predestinata nel miracolo della Primavera.

Intensa è la gioia nella leggiadria delle creature, e vivide sono le figurazioni con cui esse si presentano nella sua fantasia ardente:

Viole — come anime laudanti,
Gigli — lampade di luce (1);

nelle manifestazioni delle forze più violente della natura la sua immaginazione sembra acquistare una selvaggia vigoria, ed egli evoca il vento del Nord come un cacciatore demente, che eccita, urlando, i suoi bianchi segugi, nella tumultuosa foresta dell'oceano, ed ode il sonoro latrato della muta, che si slancia pazzamente sotto la rapida sferza.

Un'intima unione colla natura lo rende partecipe della gioia e della tristezza delle stagioni; v'è una stretta corrispondenza fra l'ambiente e l'anima sua, e il suo stato psicologico può dirsi il risultato delle influenze esteriori, in quanto che esso non è che un riflesso del sentimento che vivifica il paesaggio. Nell'estate giocondo, nella sontuosa parvenza de' cieli e delle acque, la sua vita sembra ardere della letizia di una rosa vermiglia e fragrante sotto cieli di un fulgore verde, scarlatto e d'oro, presso il mare trasfigurato dai riflessi di magiche nubi; ed al giungere dell'inverno,

on the spirit of Man
And on the heart of the World there falls
A strange, half-desperate peace (2).

(1) *Hawthorn and Lavender*, 28.

(2) *Hawthorn and Lavender. Praeludium*, p. 6. [*The Works of W. E. H.* London, Nutt, 1908, vol II].

The air was hushed and dreamy.
...Round the single shore,
Yellow with weed, there wandered, vague and clear,
Strange vowels, mysterious gutturals, idly heard.

Attadale, West Highlands [*A Book of Verses*, p. 104].

Un senso d'indefinibile inquietudine sembra attristare la scena, come se le cose tutte fossero immote sotto il fascino d'un incantesimo, ed in quella cupa quiete aleggiasse un vago sentimento della presenza d'invisibili potenze malefiche. Il lugubre paesaggio del Nord, colle sue nebbie spettrali, i rossi tramonti sul mare deserto, le strane voci perdute nell'oscura solitudine, le sue ombre tragiche, ha influito nel suscitare questa sconsolata tristezza nello spirito del poeta; il suo entusiasmo, l'ammirazione, la gioia, si mutano in un senso di pietá intensa, e la sua anima s'inchina in pianto dinanzi alla misteriosa angoscia di questa bellezza dolorosa. Nel vespero che muore che cos'è che attende, e fa segno con disperate mani? che cos'è che chiama nel crepuscolo, — che chiama come se vano fosse il suo grido? È il grido d'un gabbiano sul mare o la voce d'un antico dolore? Nella selva moribonda all'autunno le foglie frusciano con un suono ch'è un sussurro ed un sospiro, il lamento di cose morenti, di tristi cose per cui non v'è pietá. Da questo senso di tristezza egli passa sovente all'idea della morte; ma specialmente essa gli torna alla mente durante la contemplazione, non di scene desolate o di cieli tempestosi, ma bensí di tramonti raggianti, quando nella bruma d'oro tremolano le prime stelle, e tutto il paesaggio è immoto, estatico, nella luce rosea della sera, che lo trasfigura in una visione d'oltre tomba. Un Angelo ancora gorgheggia ne' cieli, il sole indugia, estuoso, piovendo sulla cittá, che il fumo vela di un tessuto d'oro e di fuoco, un senso di pace e di serenitá; e giá la notte sale all'occidente, trionfale, col suo corteo d'astri, ed il suo dono magnifico: il Sonno.

Henley mira a rendere con rapidi tocchi l'emozione suscitata dal paesaggio, cercando di conservare a quest'emozione tutta la sua intensitá e tutta la sua freschezza; perciò egli potrebbe venir chiamato un *impressionista*, in quanto che trasporta nel campo poetico la tecnica peculiare di questa scuola pittorica. A questa rapiditá d'evocazione si accoppia una grande semplicitá della frase, una ingenuitá quasi; ma un'ingenuitá che cela sotto la locuzione famigliare un'arte sottile. Infatti, per ottenere l'effetto voluto, gli occorreva un fraseggiare snello, palpitante di vita; e

solo nel linguaggio giornaliero egli poteva trovare queste forme adatte al suo scopo. Per quanto grandioso e solenne sia il suo sentimento, egli rifugge da un tono magniloquente, e sceglie piuttosto le parole che più spontaneamente dipingono il suo stato d'animo. Il n. XX degli *Echoes* ci presenta distintamente, nella sua brevitá, queste caratteristiche, colle notazioni incisive dei marosi che si frangevano, risonando, in zampillanti spruzzi, della falce sottile della luna nell'oriente che andava illuminandosi, dei boschi neri e solenni, della benedizione che pareva scendere, immensa e solenne, sulla terra e sul mare.

La sua descrizione si avviva d'immagini strane, inattese, derivate da vaghe sensazioni di colore o di profumo, che l'artista muta in vaporose, indistinte figure: l'emozione effonde una luce ideale su tutte le cose, facendole tutte partecipare alla vita intima del poeta; nella sera solenne, rosea ed azzurra, mistica e pura, quando il primo usignuolo gorgheggia, e nel giardino vaporoso gli spettri aulenti delle rose passano, improvvisi, egli scorge nella tremula aureola della stella vespertina un'immagine di sogno. Al poeta sembra di scorgere gli spiriti che sono la gioia stessa della natura, e che vagano pe' campi ingemmati di fiori, presso le acque garrule nel sole di primavera. Cortei di profumi e di colori passano pe' dolci prati; ed invisibile cammina il mite spirito di maggio, visibilmente benedicendo il mondo, per le foresti rinascenti, quando il loro fogliame è mosso dal volo dell'Angelo della Pioggia.

In *Hawthorn and Lavender* egli contempla le dune, che brillano nell'ardore de' cieli dopo il tramonto, come un mondo di rose che ruina verso la terra, mistico, pensoso; finché il canto e la luce e la passione della terra, del mare e del cielo, si fondono in un'estasi profonda, nell'estasi del presentimento della morte di cui un giorno dovranno morire; ed il pensiero della morte non si affaccia pauroso, ma sereno e grave, come una fresca notte estiva dopo il tumulto e l'ardore torrido della giornata faticosa.

Il sentimento della natura viene espresso colla stessa intensitá, ma con una singolare bizzarria d'immagini, nelle *Ballate*, il cui metro stesso richiede dal poeta una rapida successione di figure,

ed il cui carattere, mezzo scherzoso e mezzo grave, lo induce ad una concezione alquanto diversa da quella delle altre liriche. Vi è alcunché di saltellante nell'andatura delle strofe di queste liriche, ed alcunché di slegato nel modo con cui le idee sono disposte, e tuttavia l'onda musicale della rima e la fluiditá del ritmo riescono a dare un'unitá a questi quadretti, in cui la fantasia ed il sentimento si scapricciano in frasi di una strana leggiadria. Egli cerca di riprodurre il querulo murmure del ruscello, la risata chioccia del merlo, lo squillante strillo del tordo; il suo senso del colore esulta nel profluvio di tinte abbaglianti ond'egli inonda i cieli e le foreste dei suoi quadri:

Poplar and lime and chestnut,...
A revel of gold and green!

Spesso questa fusione di sensazioni, o sinestesia, ritorna nelle sue liriche, talvolta appena accennata, talora svolta in immagini elaborate e smaglianti; talvolta egli giunge a rappresentare le impressioni di colore con una specie di visibile orchestrazione [1];

---

(1) Ed i suoi trilli
Si effondono come luce mutata in canto.
Essi brillano, e luccicano, e sfavillano,
Essi scintillano nell'aria,
Come il canto di un raggio di sole irretito
Negli avvolgimenti di una chioma di rosso oro.
[*Hawthorn and Lavender*, 20].

O, the larks in the blue!
How the song of them glitters, and glances
And gleams!
[ib., 19].

V. pure in *Poems*, 87, 88:

A green sky's *minor thirds*...
White marble, *whiter words*...
But never *a note of hope*
Sounds, whether *in those high*,
Transcending unisons of resignation,
That speed the sovran sun,...
Then destiny, in act, ensues
That most tremendous passage in the score:...
The low strings, the brute brass, the sullen drums
Sob, grovel,...

e mentre i colori diventano simboli di sentimenti, le loro armonie si trasformano, nella loro intensità di suggestione, in melodie, le vibrazioni luminose in sonore, e l'idea stessa da essi figurata viene espressa con una metafora tolta dal linguaggio musicale: cosicché il paesaggio autunnale ed il suo fasto variopinto, che è pur soltanto la veste smagliante della Morte, viene rappresentato con una singolare compenetrazione di impressioni visive ed uditive. Dalla scena i colori si effondono in strani e ricchi accordi, con melanconiche cadenze; le tinte scarlatte parlano, nella loro suprema magnificenza, della sovranità della morte, i verdi ed i gialli colle loro mille sfumature ricordano vaghe scale cromatiche; e tutti i colori intuonano e svolgono la marcia funebre dell'anno. Da questa visibile orchestra salgono lente melodie, e brevi, dolenti duetti, come fra il violino e il violoncello, l'oboe ed il flauto.

Il fascino evocatore della musica gli suggerisce parecchie strofe, in cui egli tenta di avvicendare l'impressione suscitata dai suoni col succedersi delle frasi descrittive, e di unire tutta la suggestione ed il *pathos* della musica al delicato arabesco di immagini ch'ei viene componendo, avvolgendo in tal guisa la scena in un'atmosfera luminosa, vibrante di nostalgici accordi. Nell'aria, tutta azzurra e d'oro, le campane evocano, colla loro voce di bronzo, lontane memorie di foreste calme sotto cieli belli come i vetri istoriati d'una cattedrale, e di oceani silenti; e le loro note cadono come i lenti petali delle rose, delle ultime rose, nella sera autunnale.

Una caratteristica del suo spirito propria dell'arte moderna è la comprensione di quella singolare bellezza che si discopre nelle linee e nelle luci, in apparenza volgari, delle grandi metropoli, e che tuttavia il poeta riesce ad esprimere con un entusiasmo che pareggia quello con cui egli contempla una scena della natura. Henley sa notare vividamente l'atmosfera allucinante di Londra nel tramonto autunnale, le delicate sfumature dell'alba sulla città assopita, lo splendore o la tenebra de' cieli sul torrente tumultuoso e multicolore della vita. La pittura dello Strand in *London Voluntaries* [III], tutto inondato dal sole autunnale, è una delle sue più felici ispirazioni, la ricca musicalità del verso

libero accentuando la nitidezza della rappresentazione. L'astro sembra indugiare in fondo alla via, e la infiamma, facendo brillare i finimenti dei cavalli, come un nuovo metallo di alcuna magica miniera; ed un rapimento è nelle cose, poiché la terra e l'aria sono d'oro, e d'un'oro cosí soave che inebbria il cuore come vino. Al fondo, nella nebbia luminosa, splende come una visione la statua di Nelson, che in una bruma di crisoprasio accoglie l'aureo saluto del sole, che fiammeggia fra le nubi; ed il poeta sogna il passato favoloso di una cittá morta dell'Assiria. Un fascino romantico spira dalla cittá assopita nella magica ora dell'alba, spira dalle « fioriture stanche » de' parchi silenziosi, dalle « auguste forme solenni » degli edifizi, misteriosi nel vago bagliore; le vie, simili ai « Viali del Sonno », hanno ancora « le loro collane d'oro » di lampade; ma l'incantesimo della luce si diffonde, e d'un tratto il primo grido della vita erompe gioioso, un garrito, un cinguettio nella spettrale atmosfera; è il primo nido che inneggia all'alba.

E le immagini che l'oscura metropoli tumultuosa suscita nel suo spirito hanno tutta l'eleganza e la poetica grazia di quelle ch'egli trova di fronte alla natura, ed il muggito delle vaste correnti del traffico, della fiumana delle turbe affaticate, risuona attenuato nella sua anima, simile alle parole misteriose sussurrate da pigri oceani su lidi infiorati dalle obliviose corolle del loto.

Altra volta presso questi mari desolati, sulla spiaggia solitaria, nel silenzio e nell'ombra, non è piú la visione della leggenda che splende nel suo cuore, ma la nostalgica apparizione del Passato o la visione del Futuro; un'aspirazione misteriosa e ardente verso ignoti orizzonti, verso le avventure sconosciute che si chiuderanno coll'avventura suprema della morte, verso anime che l'attendono nell'al di lá, gl'infiamma il cuore, ed una voce, « una voce di strano impero », lo chiama, « come l'amico chiama l'amico, — con un affetto che non può soffrire indugio », a seguire le vie che vanno

Beyond the hills and far away.

Ma pure nella cittá popolosa, — una muggente distesa di morte e di vita, di vortici che cozzano e fuggono e si distruggono

in una lotta fatale, — quell'intensa aspirazione verso l'al di là lo chiama, lo urge, finchè egli « non può più rimaner lontano — da cose più care di quanto ha di più caro », lo chiama dove spirano i venti di un'eterna Primavera, dove si stendono le immutabili praterie; essa lo chiama dalle morte speranze e dalle chimere delusive, oltre l'oscurità del futuro, al di là della vita. Nella contemplazione del paesaggio egli sa scegliere quei momenti rari, in cui dalle parvenze incerte e fosche, dalle tinte ricche e fluttuanti, dai suoni attenuati come sussurri di voci lontane, emana un senso di mistero ed una suggestione possente, la fantasia, improvvisamente staccandosi dalla realtà, foggia un'immagine incantata, che si libra, enigmatica e smagliante, nello spirito commosso del poeta; e la calma dell'ora crea uno stato di tensione, per cui l'animo è pronto a trasalire alle figure che magicamente sbocciano nella fantasia, che s'abbandona alla bellezza imperiosa del sogno e della leggenda. Egli contempla il pallido, languido occaso; una magica bruma striscia sulla baia solinga, e dall'orizzonte s'effondono misteriosi segni del morire del giorno, esili, delicate visioni, luminose di gemme verdi e scarlatte; appena s'ode il fruscio delle acque, ed al poeta appare la nave che veleggia dalla Terra delle Fate; le sue vele di seta s'appressano, il grifone d'oro della prora s'apprende coll'artiglio alla riva; ed il poeta naviga sul bastimento deserto, che s'invola silenziosamente sull'oceano; strani esseri marini lo seguono nella tenebra, ed alfine egli mira il castello fatale tralucere nel crepuscolo eterno, il castello ove dorme, in eterna giovinezza, la Principessa del Sogno. Henley si rivela un delicato artefice del verso sopratutto quando ha da esporre in una forma sottilmente cesellata un concetto che di per sé non offre gran pregio di originalità o di profondità. Tali *trifles*, come l'*Envoy* all'inizio di *Hawthorn and Lavender*, o la ballata *Of a Toyokuni Colour-Print*, possono offrire esempi adatti del modo con cui l'artifizio squisito e la rara perizia del poeta riescono a dare vita ed interesse a pensieri comuni o soltanto bizzarri. Tale è l'immagine de' suoi canti, che, precedendo l'alba, fiammeggiavano colla stella del mattino; ed ora passano al tramonto, le loro fronti ancor sfiorate dalla luce, ma i loro piedi perduti nell'ombra, e umidi delle rugiade letali della Notte.

La sua arte si appaga di rapide notazioni, che pur bastano ad evocare l'intimo spirito del paesaggio, tratteggiando, ad esempio, il rosso disco della luna fra i pioppi esili e immoti nell'aria senza vento, e l'umido maggese, e concludendo l'abbozzo suggestivo con una nota profonda: « And the year's heart felt still ». Per esprimere queste sottili, mutevoli sfumature psicologiche egli abbisogna di una forma assai raffinata, di una sicura destrezza nella trattazione del ritmo e della rima. Noi troviamo spesso nella sua tecnica un curioso contrasto di stile; nella stessa strofa egli usa espressioni delicate accanto a frasi rudi; egli pone presso un tocco squisitamente suggestivo un tratto violento e bizzarro del suo pennello. Nel suo modo conciso di scrivere, ogni epiteto, ogni particella del discorso, diviene sufficiente per lui ad evocare un nuovo aspetto della cosa descritta, a modificare tutta la scena ideale. Come un esempio della sua padronanza del materiale artistico, noi possiamo osservare gli ultimi versi del *rondel* in *A Book of Verses* [p. 153], dove egli riesce con insensibili gradazioni a produrre una profonda mutazione di sentimento e ad ottenere una straordinaria vigoria d'espressione, lo sfondo venendo trasformato da una scena insignificante in una visione del piú alto effetto drammatico.

Beside the idle summer sea...
Light Love came fluting down the ways;..
Who has not welcomed, even as we,
That jocund minstrel and his lays?...
We listened, we were fancy-free;
And lo! in terror and amaze
We stood alone — alone at gaze
With an implacable memory
Beside the idle summer sea.

Nella lirica XXV degli *Echoes*, quando le stesse parole ritornano, l'artista altera l'idea che le connette e passa lentamente da una ridente visione ad una contemplazione grave e pensosa della vita.

In the year that's come and gone we wove a tether
All of gracious words and thoughts...

In the year that's come and gone, in the golden weather,
We swore to keep the watch of life together ..

In the year that's coming on, rich in joy and sorrow,
We shall light the lamp, and wait life's mysterious morrow.

Egli sa rendere una sensazione in un modo grazioso, anche quando essa è del tutto semplice e vuota di poesia; e sa evocare innanzi a noi con strana evidenza una serie d'immagini di un carattere assai diverso, caratterizzando ciascuna con una rapida frase, od anche con un singolo, essenziale epiteto [1]. Lo Henley non trascura l'effetto dell'insieme, pur minutamente analizzando i particolari, e generalmente collega le sparse idee subordinate in un periodo sintetico; per mezzo di un aggettivo accuratamente scelto egli sa rinnovare una prosopopea ormai trita, un paesaggio giá trattato da altri scrittori [2]. La rappresentazione di sentimenti rari e peculiari sempre lo dimostra un artefice sapiente, esperto nel suggerire con una felice scelta di vocaboli tutti i vari caratteri delle idee ch'egli esprime, dimostrando la sua padronanza del linguaggio e la sua abilitá nell'usare il suo tesoro linguistico. Egli adopera non di rado antitesi per dare un violento chiaroscuro al suo stile; nella stessa strofa egli pone in contrasto due concetti opposti, ed ama specialmente il cozzo fra il sostantivo e l'aggettivo, producendo cosi un effetto bizzarro, che egli equilibra colla semplicitá de' versi antecedenti o susseguenti [3]; noi c'imbattiamo talvolta in parole arcaiche che egli intreccia col linguaggio moderno per dar risalto all'impressione di antica eleganza ch'egli cerca di produrre in alcune liriche in metri antiquati. Egli non rifugge da ritmi complessi, da stanze di complicata struttura, in cui frequentemente ricorrono le stesse rime, e dimostra una destrezza meravigliosa nell'adattare i suoi pensieri all'arabesco di queste intricate

---

(1) V. in *Bric-a-brac* le ballate *Of Youth and Age* e *Of June*.

(2) V. nella ballata *Of midsummer Days and Nights*

Faint stars their *exquisite* lamps *upraise*.

(3) V. *At Queensferry* [*A Book of Verses*, 56].

Through *silent symphonies* of summer green.

forme metriche. Nelle ballate, nei rondò, nei *quatorzains*, lo Henley rivela una brillante virtuositá; egli riprese a trattare la ballata antica, come Théodore de Banville, Laurent Tailhade, Paul Verlaine avevano fatto in Francia, e la rinnovò infondendole uno spirito tutto moderno, una corrente di pensiero originale, adornandola di una strana decorazione di immagini esotiche. Lo schema della ballata, anziché impedire lo sviluppo della sua idea o inceppargli l'ispirazione, aiuta l'artista a sfoggiare la sua ricchezza di vaghe figurazioni; il suo pensiero poetico, per quanto difficile sia la forma metrica, scorre sempre con un impeto irrefrenato. La tecnica ch'egli usa nel comporre queste ballate è molto semplice; egli raduna molte immagini adatte all'argomento, le delinea con frasi musicali e suggestive, e le dispone nella strofa senza connessione alcuna, il tema principale formando il filo che le tiene legate assieme, come una collana di grani multicolori; si osservi ad es. la struttura della stanza in *Of midsummer Days and Nights* (1).

In tal guisa egli assicura a ciascuna ballata una stretta unitá di pensiero ed una grande varietá d'immagini. Il ritornello assume una parte molto importante nelle ballate ed in alcuno dei canti in *Hawthorn and Lavender*; parecchi di questi *refrains* raggiungono un alto grado di bellezza e di mistero.

Di una squisita fattura sono le strofe di alcune ballate in cui la musica del verso evoca immagini lievi e vane e mutevoli come dipinte su bolle cangianti, immagini che nella loro bizzarra leggiadria ben s'accordano al carattere di questo componimento li-

---

(1) *A Book of Verses*, 84. — Il 3° verso ricorda BAUDELAIRE in *Harmonie du Soir*.

Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir.

V. pure DIERX in *Soir d'Octobre* [*Oeuvres complètes*. Paris, Lemerre; *Les Lèvres closes*, 170]:

Voici l'automne! Adieu, le splendide encensoir
Des prés en fleur fumant dans le chaud crépuscule.

L'artifizio indicato nella costruzione della ballata può esser visto chiaramente in *Of Youth and Age* [*op. cit.*, 81], ed in *Ballade made in the hot Weather*; quest'ultima fa pensare al saggio *A Now, descriptive of a hot day*, scritto da Keats in collaborazione con Leigh Hunt. [*Complete Works*, III, 248].

rico, che ha pur sempre alcunché di leggero e di frivolo nella sua forma. Così in *Of antique Dances* egli ricorda l'eleganza alcun po' rigida, la nobiltà quasi grottesca, la grazia raffinata e complicata della musica settecentesca, di *gigues, gavottes and minuets*, quando i suonatori traevano accordi leziosi dai minuscoli violini, ed eseguivano bizzarre virtuosità sul tinnulo clavicordo. La ballata non è talvolta costituita che da una serie di variazioni su di un tema fondamentale, da una successione d'immagini la cui vividezza viene aumentata dal sentimento che forma la lor base comune, la cui intensità s'accresce per il ripetersi della sensazione dominante. In *Ballade made in the hot Weather*, la freschezza sognata dal poeta durante l'afoso pomeriggio estivo viene suscitata alla mente da mille immagini che si rifrangono come un raggio su di una gemma sfaccettata, che balenano rapide e varie, e pur evocate da un unico desiderio, nella fantasia che si compiace delle fontane che spruzzano il muschio su cui si riversano, delle ombre del vento sul grano, dell'orlo di schiuma che cinge le felci d'un'isoletta, di mughetti e pervinche, del garrir d'augelli dopo la pioggia, delle rugiade dell'alba, di mari sotto cieli stellati, di candidi, gelidi marmi.

In alcune ballate risuona il tono dolente di Villon, ma modificato da nuove caratteristiche; in *Of dead Actors*, sotto la leggerezza, la vivacità della frase e la frivolità del tema, traluce una visione ardente e melanconica della vita. Il poeta si domanda dove sono le passioni ch'essi riprodussero sulla scena, dov'è ora il furore di Otello, lo strazio di Giulietta, il capriccio di Sir Peter, la bile di Timone; tutti gli eroi sono svaniti nell'ombra, che sommerse le loro piume fluttuanti, l'armature niellate, i broccati grevi, arabescati di fantastiche corolle. Tutti sono svaniti nella notte, il Re ed il Mendico, l'Eroe e lo Schiavo.

Questi *lieds*, queste brevi melodie che sgorgano spontanee dal cuore del poeta quasi zampilli di fontane scintillanti nel chiaro di luna e ricadenti in perle armoniose nella vasca marmorea, lo riattaccano ad alcun moderno artista francese, ad es. al Verlaine; se le liriche di Henley non posseggono il mistero e lo strano *pathos* delle *Romances sans paroles*, esse ricordano tuttavia la loro musica fluente ed il loro sentimento intenso; e quel suo nascon-

dere sotto un'apparente facilitá l'elaborazione accurata e minuta della forma, quel suo ritmo rapido e leggero,

Sans rien en lui qui pèse ou qui pose,

presentano alcuna affinitá collo stile dell'autore di *Sagesse*. In qualcuna delle sue liriche, ad es. nell'VIII[a] di *Hawthorn and Lavender*, noi troviamo, come nella poesia del Verlaine, quella mistica unione fra il carattere del paesaggio e la disposizione d'animo del poeta, quell'incantesimo che la natura esercita sulla sensibilitá estrema dell'artefice, quell'espressione di vaghe fluttuazioni del sentimento a pena tralucenti nel crepuscolo dell'anima, quell'influsso di sensazioni indistinte, e tuttavia intense, che turbano la mente come invisibili presenze. Ed al pari del Verlaine, che coltivò accanto ad uno stile sontuoso e simbolico un modo d'espressione estremamente semplice, umile e pur volgare, riattaccandosi con esso all'arte triste e scapigliata del Villon, lo Henley oppone a figurazioni delicate e sontuose, pensieri di disperata melanconia, e rudi frasi di amaro scoraggiamento (1).

L'influenza del Baudelaire è discernibile nella lirica XLI degli *Echoes*, in cui il poeta ascolta il canto del Vino, che s'eleva, ricco di novelle ispirazioni, dalla coppa fragrante verso lo spirito solitario, triste e dubitoso (2).

Oltre le influenze ch'esercitarono su di lui i poeti francesi del XV e XVI secolo, noi possiamo scoprire nella sua arte le tracce lasciate da un ardente e profondo studio della poesia inglese; egli dona spesso alle sue descrizioni una ricchezza spenseriana, ed, in generale, l'esuberante vitalitá degli *Elizabethans* è

---

(1) Nei *Rondeaus* noi sorprendiamo un eco delle canzoni degli *Elizabethans* assieme ad un'affinitá spirituale colla loro peculiare visione dell'esistenza. Questa sua caratteristica condizione d'animo fa sí che, pur derivando la forma esteriore delle sue liriche da Ronsard e Du Bellay, egli differisca intimamente dai poeti della Pléiade.

(2) Cfr. *L'Ame du Vin* [Fleurs du Mal, CXXVIII].

Un soir, l'âme du vin chantait dans les bouteilles,
« Homme, vers toi je pousse, ô cher déshérité,...
Un chant plein de lumière et de fraternité!...
En toi je tomberai, végétale ambroisie,...
Pour que de notre amour naisse la poésie...

presente da un capo all'altro dell'opera sua. Il senso del romanzesco inoltre è vivo in lui, ed egli talora da un paesaggio reale assurge alla visione della magica terra delle avventure, quale Malory evocò nella *Morte d'Arthur*. Vi è una lotta fra il suo amore al vero e la sua tendenza al sogno; egli si sforza di disegnare fedelmente le parvenze della natura, ma egli ode strani sussurri nel mormorio del rivo, e voci misteriose nel fruscio delle betulle, egli discopre fosche figure nella nebbia che s'increspa sul lago invisibile; e tuttavia la realtá ritorna ostinatamente nella sua *reverie*. Cosí quand'egli cammina sulla spiaggia del mare, plumbeo e immoto fra i banchi di sabbia, egli ricorda le strane avventure dei Cavalieri d'Artú, e sogna la magica terra, senza sole, senza stelle, in cui Lancillotto cavalca nella bruma, ed il silenzio immemoriale è rotto soltanto dal tintinnio della sua armatura.

Alcuno de' suoi versi descrittivi ci ricorda il Keats, di cui egli adotta la dolce musicalitá ed i ricchi colori per suoi paesaggi, specialmente quando si compiace nel dipingere le tinte trasparenti de' fiori, o l'oro ambrato de' tramonti d'autunno.

Un certo fare libero e selvaggio, un pittoresco disordine nelle sue descrizioni, ed il suo tentativo di afferrare le piú sottili *nuances* de' suoi sentimenti, ricordano l'arte impressionista di Roberto Browning. Osserviamo, come un esempio di questa freschezza e vivacitá d'espressione, la strofe di un canto alla primavera, in cui egli paragona ad un vino inebbriante il vento, carico di profumi e di visioni rapiti al mare.

Il mondo sfolgorante delle fiabe orientali arrise al poeta fanciullo, che gelosamente lo serbava celato nell'intimo della sua anima, come nella crepuscolare, profonda, verde calma di uno stagno incantato; da queste crepuscolari profonditá sorgevano nella sua fantasia le immagini del Libro di Camaralzaman, di Sindbad, di Scheherazade ». Come Tennyson, che ricorda i magici sogni della sua fanciullezza sulle pagine bizzarre della leggenda araba, quando

> many a sheeny summer morn,
> Adown the Tigris I was borne,
> By Bagdad's shrines of fretted gold,

quando il vascello della fantasia lo portava nel chiarore lunare ai giardini di Haroun Alraschid, al palazzo regale che effondeva dalle sue innumeri finestre illuminate un fulgore sulle cupole della cittá assopita, che sembravano « centinaia di mezzelune » sullo sfondo della notte, ed egli si appressava al trono del Califfo da cui cadeva il drappo d'oro damascato di fiori, lo Henley sogna Haroun ed il Tigris,

flowing swift
Like Severn bend for bend;

e la nordica notte è per lui mormorante delle ali delle Peri e dei Genii, e la sua cartella è piena di zaffiri dei giardini d'Aladino. Cosí faceva appello alla sua mente infantile « il magico Oriente », cosí lo Spirito delle Avventure, il suo strano compagno di giuoco, gli faceva scorgere lo splendore delle Mille ed una Notte nelle fosche stanze de' suoi trastulli puerili.

Gli *Arabian Nights' Entertainments* ci presentano incidenti della vita comune di un fanciullo frammisti a reminiscenze di racconti orientali, cosí vivide da rivaleggiare colla realtá; egli ci descrive in questa bizzarra rapsodia i semplici eventi della sua puerizia ed il sogno di sfarzosi palazzi, di auree cittá, di tropicali foreste frequentate da esseri favolosi, di sotterranei giardini di gemme, in cui egli viveva durante il suo lungo ed estatico fantasticare. Questa composizione dello Henley è caratteristica di quella forte inclinazione dello spirito britannico per le leggende orientali, che determinò la scena e l'intreccio di *The Curse of Kehama*, di *Lalla Rookh*, di parecchi poemetti del Byron. Pel giovine Henley queste favole stendevano un magico velo cangiante sulla pallida contrada inglese; dalla *Black Country* colla sua fosca atmosfera su cui si ergono, rigidi e sinistri, i profili delle gru e dei camini, la visione orientale sorgeva radiosa. Accanto a queste fantasie egli ha cercato in *London Types* di ritrarre con cura l'esatta impressione della realtá; scartando ogni superflua ornamentazione, egli ottenne in questi *thumb-nail sketches* una notevole evidenza e vivacitá di linea e di colore. Ma sempre, sia quando egli tratta argomenti fantastici o quando

dipinge dal vero, sia quando immagina il « Giardino di Gemme », o ritrae le dune sabbiose nell'ultimo ardore del tramonto,

> Like a [illegible]-world running earthwards,
> Mystical [illegible], slow,

egli dona un fascino sottile a tutte le cose, avvolgendo la scena nell'incantesimo misterioso di una poesia sincera e profonda come uno splendore immortale che traluce dietro un velo iridescente. L'anima del poeta appare scintillante attraverso l'opera sua.

L'OPERA POETICA DI ARTHUR SYMONS

Arthur Symons si compiace essenzialmente nell'analizzare lo stato del suo spirito, nello scrutare il mistero di quel dramma interiore che nella sua tragica forza eguaglia, se pure non supera, il *pathos* delle lotte dolorose che si svolgono sopra un palcoscenico. Il Maeterlinck, nel *Tresor des Humbles*, aveva notato l'intenso strazio di questi intimi conflitti, paragonandoli a quelli che il teatro ci rappresenta. Quindi parecchie di queste liriche hanno l'appassionato movimento ed il cupo impeto di monologhi appartenenti ad un dramma di cui poeta è il protagonista. Con ardente interesse egli segue queste strane fluttuazioni della sua anima, con vigorosi tratti egli viene segnando le fasi salienti dello svolgimento del suo pensiero, del modificarsi della sua sensibilitá, del mutarsi delle sue tendenze. Altre anime egli esplora, benché egli conosca che non potrá mai conoscere la veritá celata nella loro intima ombra; guidato da brevi frasi, da sfumature nelle inflessioni delle voci, dai vari aspetti del volto, egli tenta di scoprire il mistero di questi spiriti; ma inutilmente; egli comprende che tutte queste indagini sono vane, e tuttavia egli riconosce che in esse si racchiude la forza vitale della sua poesia.

> Your soul I never knew, I guessed at it.
> Your soul has been a terror to my eyes,
> Even as my own soul haunts me, night and day,
> With voices that I cannot drive away,
> And visions that I scarce can see and live (1).

(1) *Poems*. London, Heinemann, 1902; II, pp. 53-54. — La vostra anima io mai non conobbi; io congetturai soltanto come poteva essere. La vostra anima fu un terrore pel mio sguardo, come la mia anima stessa mi sta dinanzi spaventosa, sempre, notte e giorno, ed io non posso scacciare le sue parole e le visioni che essa suscita innanzi ai miei occhi, — visioni che io appena posso guardare e vivere ancora.

La sua anima soffre acute torture; il suo sentimento non assume l'aspetto di una mite e patetica sofferenza, come nel Petrarca, ma si muta in quel misterioso e fatale tormento che il Baudelaire ha espresso nelle sue simboliche figurazioni.

Quando il suo soffrire raggiunge il piú alto grado egli cerca di allontanare ogni immagine della sua vita passata, cerca l'oblio nel tumulto delle occupazioni della vita; ma tali cure gli sembrano lievi, il dimenticare diviene cosa impossibile per la sua sensibilitá profonda, ed al poeta non si offre altro scampo che il far vibrare ancora, dolentemente, le corde della sua arpa dolorosa. Ed il mistero della sua angoscia assume per lui un inevitabile fascino.

> Hearken, I hear a voice, a voice that calls;
> What shall remain for him? sadly it cries:
> Desolate years, eternal memories (1).

Il suo sentimento diviene sempre piú triste e vieppiú s'infosca coll'approfondirsi della sua analisi nell'intimo della sua anima; insensibilmente, attraverso i precedenti suoi volumi, questa tristezza era andata aumentando, ma qui il suo spirito si frange come onda furiosa contro le rupi della disperazione, e neppure il pensiero della morte sembra consolare la sua *immortal bitterness* (2), neppure quest'Ombra può calmare l'agitazione del suo tempestoso paesaggio interiore. Egli sa che non potrá mai placare gli spettri del Passato.

> Τελεῖται δ'ἐς τὸ πεπρωμένον·
> οὔθ' ὑποκλαίων, οὔθ' ὑπολείβων,
> οὔτε δακρύων ἀπύρων ἱερῶν
> ὀργὰς ἀτενεῖς παραθέλξει.

Queste elegie sono i funebri canti che il poeta innalza sulla tomba delle sue illusioni. E tuttavia un senso di monotona gravezza spirerebbe da queste liriche, malgrado la loro intensitá di

---

(1) II, p. 51, v. 6-8. — Ascoltate, io odo una voce, una voce che chiama. « Che cosa rimane per lui? » tristemente essa grida; « anni desolati, eterne memorie ».

(2) II, p. 54, v. 18.

sentimento, se altri elementi, derivati dalla natura e dall'arte, non venissero a variare il materiale poetico. Immagini di un delicato splendore sono intessute nella trama delle sue disquisizioni psicologiche, immagini simboliche, e che pure conservano i tratti vivaci della realtà. « La rosa di ieri, petalo a petalo, è illanguidita, è avvizzita, — e tutti i miei lucidi fiori sono appassiti e morti; — ed i papaveri, rossi come il vino, si sfogliarono sul terreno,... e tutta l'aria era piena quasi di tremuli voci di morbide colombe [illegible] ». Ed altrove egli evoca un paesaggio: Venezia, sotto la luna d'Aprile, la sua laguna come un mosaico di stelle, o ricorda la *pale, lilac air* della città dov'egli ha vissuto. Queste lucide tinte, queste immagini circonfuse da un'aurea, soave luminosità, questo sentimento vivo e profondo della bellezza delle cose, ricordano l'arte del Keats e le sue poetiche visioni.

All'autore dello *Hyperion* lo uniscono pure la ricca eleganza della forma, la melanconia, il *pathos* dell'ispirazione, la dolce, ininterrotta musica dell'elocuzione, che si prolunga di verso in verso, di distico in distico, come la continua melodia di una fonte che scende allo stagno per marmorei gradini.

In questa forma egli racchiude non solo delicate immagini, ma violenti pensieri e cupe figurazioni, quali possiamo ritrovare nei drammaturghi dell'epoca di Elisabetta e di Giacomo I, avidi essi pure, come parecchi scrittori moderni, di analizzare acuti e tormentosi stati d'animo. L'immagine delle ore notturne che apportano, con lento, incessante passo, il pallido cadavere del mattino, ricorda quelle fosche figurazioni che lo Shakespeare, il Kyd, il Webster, intessono nel dialogo delle loro tragedie. Come il Maeterlinck, ch'è pur risalito a questi poeti per foggiare il suo stile, egli tende a metafore alcunché esagerate, non già per vano artifizio, ma perché il profondo strazio che egli

[illegible] p. [illegible]. — Gli stessi criteri estetici fondamentali del Symons [V. *Plays, Acting and Music*. London Heinemann, [illegible] e *Studies in Seven Arts*. London, 1906] sono intimamente affini cogli ideali del Keats. « In all that he did Keats was animated by an artistic purpose; his « end and aim » in poetry was to enlarge the sphere of ideal liberty by imaginative creation ». W. J. COURTHOPE, *A History of English Poetry*. London, Macmillan, 1910, vol. VI, p. 350.

ha da descrivere esige questa straordinaria vigoria di eloquio, che si nota in frasi come

eyes that keep
Their haunting memory strangled in its sleep (1).

Egli si giova frequentemente di allegorie per esprimere il suo stato interiore. Queste figure da' sontuosi drappeggiamenti, tempestati di pietre preziose, sembrano uscite da un mosaico bizantino; coronate di rose, adornate di grandi gioielli d'oro, del « languore delle ametiste », esse procedono in lungo corteo ne' suoi sogni. Il loro sguardo è perduto in lontane visioni; sorde alle armonie terrestri esse ascoltano melodie sovrumane, mentre profumi assai piú soavi de' nostri le rapiscono in magiche estasi; esse vagano in giardini immortali, sotto alberi i cui frutti sono sconosciuti ai nostri verzieri:

O fruit of dreams, my teeth have met,
Only in dreams, in your red, wet,
Martyred, and ever bleeding heart (2).

Il crudele sorriso di queste figure ricorda le sinistre e dolorose espressioni che Simeon Solomon diede alle sue creature allegoriche, da' cui volti smorti e pensosi sembra che si effonda un malvagio incanto, dalle cui pupille profonde traluce il misterioso tormento di anime dominate da un sogno irraggiungibile.

Le gemme acquistano un valore simbolico, come negli antichi Lapidarii; esse scintillano sulle vesti purpuree delle sue figure allegoriche, come ne' quadri di un Primitivo fiammingo; in esse egli scorge bellissimi simboli de' suoi pensieri, e, come lo Huysmans, egli cerca di comporre un'armonia di pietre preziose che risponda alle strane aspirazioni della sua anima. Nel « fiammeggiante e nebuloso opale » egli trova un riflesso de' suoi mutevoli affetti, egli nota in que' fuochi cangianti un simbolo delle sue contraddittorie tendenze, e della sua anima, che, malgrado tutte le

(1) II, p. 63, v. 26-27.
(2) *Images of Good and Evil*, II, pp. 80, 21-23.

variazioni, rimane pur sempre immutabile nella sua intima essenza. Nella fluttuante luminosità dell'opale egli scopre il verde degli alberi, l'azzurro de' cieli estivi, il freddo scintillio della luna, la natura essendo ivi riflessa come in un minuscolo specchio, e nell'ardore de' rubini egli pure ritrova un'immagine del suo spirito [1].

Queste analogie ci ricordano quel frammento di Mallarmé, in cui l'Anima, triste nella sua solitudine, e malata di un sublime e disperato sogno, ritrova un riflesso di se stessa nello

(1) Opale.

La mia anima è simile a questo anello di nebulosi, fiammeggianti opali.
In esso sono i campi della terra, verdi e tralucenti.
Le onde del cielo azzurro, il purpureo fiore dell'alta notte,
Gli evanescenti freddi scintillii della luna,
Ed il cuore vermiglio, ch'è una fiamma entro una fiamma.
E, come l'opale muore, e rinasce sempre eguale a sé,
E tutto il fuoco, ch'è il suo sangue vitale, sembra dardeggiare
Attraverso i venati, cangianti intrichi del suo cuore,
E, sempre vagando, sempre nuovamente ritorna,
Così la mia anima veloce deve rimanere fedele a se stessa.
Opale, non sono io stato così mutevole come te?
Ma, o brumoso opale, che fiammeggi verde e rosso e azzurro,
Non sei tu sempre costante nel tuo cangiare,
Pure come l'anima mia, o opale prigionero nel mio anello?

Rubini.

Vi sono nove rubini in questo anello indiano,
Ed ogni rubino, rosso come il sangue, è una parte
Della rosa dai nove petali ch'è il mio cuore,
L'elaborata rosa ch'io stesso ho foggiata.
Io non ho cercato in alcun giardino
La rosa ch'è più breve dell'alba o della rugiada:
Pietre di fiamma e di ghiaccio, in voi io trovo
L'immagine del cuore ch'io ho foggiato.
Poiché voi siete fredde ed ardete come per un interno fuoco,
Poiché voi siete dure, e tuttavia velate nell'intimo dolci abissi,
E ciascun separato rubino sembra ardere
Della passione breve del suo desiderio.
Rosa del mio cuore, sarà questo pure così?
Poiché, quando una luce aduna gli erranti raggi,
Essi si precipitano in una vampa divorante
Di indivisibile, estatica fiamma.

Poems, II, 157-158.

splendore delle gemme e de' metalli preziosi celati nel profondo della terra.

Vous le savez, jardins d'améthyste, enfouis
Sans fin dans de savants abîmes éblouis,
Ors ignorés, gardant votre antique lumière,
Sous le sombre sommeil d'une terre première,
Vous, pierres où mes jeux comme de purs bijoux
Empruntent leur clarté mélodieuse.

Invano egli ascolta avidamente il lene canto dei boschi, il cinguettio sommesso degli augelli, il fruscío delle foglie; invano cerca di compenetrarsi colla pace della sera e perdersi nella contemplazione di quelle morbide tinte, poiché da esse ancora gli viene « un desiderio di sogni ».

The sky of green and gold sways over me, and seems
To fill the languid soul with the desire of dreams (1).

Piuttosto che un riflesso della sua anima, il paesaggio talora gli offre un contrasto colla sua vita interiore; egli confronta il tumulto, le ruggenti voci delle passioni, il suo dolore, colla calma e colla gioconda freschezza di luoghi solitarii, colle apriche lande spagnuole, colle tacite valli ed i chiari laghi d'Irlanda. Dopo gli ardenti colori delle allegorie dipinte nelle precedenti liriche un sentimento di sollievo e di riposo deriva da queste evanescenti luminositá, *delicate and moth-grey* (2). L'evocazione del paesaggio viene compiuta con pochi tratti essenziali; la natura irlandese, colle sue « erranti pioggie », le solinghe casupole ai piedi delle colline, il grigio mare, la verde luce de' boschi, colla sua monotona tristezza, offre uno strano contrasto colla mente torbida e febbrile del poeta. Tuttavia un senso di calma ed un'aspirazione verso la pace e l'oblio, s'infiltrano nel suo cuore, e succedono al vano tormento espresso nelle liriche simboliche, avvolgendo lo spirito con un nuovo e sottile incantesimo.

Grey, and faint with sleep, the sea
Should enfold me, and release
Some old peace to dwell with me.

(1) *September Idyl*, II, p. 173.
(2) *In Ireland. On Inishmaan*, II, p. 162.

Lungi dalle « città d'oro, lucenti come fiori », egli s'indugia nel silenzio rotto soltanto dal lento sospiro delle acque, presso il fruscio de' canneti, — dove tutto è pallido e addormentato, il mare e lo stagno, le colline ed i boschi, — dove, nella misteriosa pace, ritornano i sogni da lungo tempo obliati;

> And some old dream I had forgotten
> I seemed to be remembering (1).

I nebbiosi paesaggi d'Irlanda lo inducono all'oblio, mentre fra le abbaglianti serenità de' cieli e le montagne solitarie della Spagna l'anima riposa in un azzurro sogno luminoso; il mondo e le sue passioni sembrano remoti, e dileguano innanzi allo spirito che si libra nella pace radiosa. « Io ho visto la terra, — come un'oscura nube, passare, — e dileguarsi via pel firmamento ». Un sentimento d'infinita grandezza lo sublima:

> ... here, in his abode,
> Light, wind, and air praise God,
> And this poor breath (2).

La sua strana melanconia lo opprime di nuovo quando ritorna tra la folla rumorosa: ed un notevole effetto d'arte viene ricavato dal contrasto fra i boschi scintillanti e canori, e le metropoli sfavillanti di colorate luci e le vie assordanti di traffico. « La luce del mondo è d'oro. — Ma la luce della verde terra empie — il cuore delle colline, che l'accolgono come un nido » (3). La visione delle città ch'egli ha visitate ritorna insistente nella sua fantasia, città addormentate sotto violetti cieli crepuscolari, città marittime coi loro porti risonanti nella tenebra rotta da elettrici raggi, città del Sud splendide e silenti, Roma, Napoli;

> I see the white clouds lift from Sorrento
> And the dark sail lean upon the sea.

La sua arte tuttavia non diventa puramente descrittiva; l'anima è sempre presente, e l'immaginazione modifica e trasforma gli

(1) *By the Pool at the Third Rosses*, II, p. 163.
(2) *Montserrat*, II, p. 155. — V. pure *At Tarragona*, *At Toledo*, I, pp. 151, 155.
(3) *By Lough-na-Gar*, I, p. 165.

elementi apportati dall'arte e dalla vita; egli rivede nella *rêverie* i volti enigmatici di Leonardo, l'aspetto pensoso delle figure del Bronzino, ma compenetrati di un nuovo spirito, rischiarati dalla luce del suo sogno. La sua fantasia gli suggerisce quelle sensazioni dell'irreale, quelle percezioni indecise che costituiscono il fascino intenso dell'arte di Coleridge e di Poe. La sua anima non piú dominatrice di quell'universo incantato, trema di paura innanzi alle parvenze che le sorgono innanzi, e, perduto il controllo della volontá, rimane inerte nell'angoscia di quelle spaventose immagini, che traspaiono dietro l'ardore di rose e di topazi delle visioni.

« Dietro la porta, al di lá della luce, — chi è che attende lá nella notte? — Guarda l'immagine del mio terrore! — Oh! non alzarti, non muovere, non avvicinarti! » (1)

Egli riprende il suo dominio quando lascia queste vaghe figurazioni per dipingere ideali paesaggi con quelle impressioni, che, fine ed avido osservatore della natura, egli ha radunate nella sua mente; con esse egli può immaginare i luoghi singolari e ardenti di luci cangianti che la sua anima richiede come sfondo

---

(1) *The Pains of Sleep* di Coleridge, le figurazioni di De Quincey, hanno lasciato alcuna traccia in questa lirica, che divide il pregio di rappresentare con rara vividezza questa peculiare tendenza dello spirito moderno con *Insomnia* di JOHN DAVIDSON:

Egli si destò tremando su di una ruota di tortura, tutta d'oro,
Tempestata di gemme: non s'appressava alcun segno di mutamento, o terrore
O speranza alcuna di morte;
Solo il vacuo etere si librava, nero,
Attorno a lui disteso sulla sua vivente bara.
Due Serafini...
Con leve di ferro lo tenevano fisso alla ruota.

Il Serafino che stava al suo capo era l'*Agonia*;
Il Serafino *Delizia*, piú terribile, stava ai suoi piedi.
Le loro ali movevano
Nell'oscuritá, o eran distese immobilmente.
E la ruota ingioiellata
... rivelava a quando a quando
Col bagliore verzino de' foschi crisoprasi
I sorridenti Serafini,
All'opera loro assegnata implacabilmente intesi.

alle sue allegorie. Egli può così errare « al di là delle ultime terre, dove mugghia l'ultimo oceano » [1]; al di lá dell'ombra del mondo egli scorge il regno delle sue apparizioni e de' suoi sogni, circonfuso dalle « onde di viva luce, che s'allargano e penetrano nell'oscuritá del trasfigurato universo ».

Ma tuttavia egli conosce che l'incantesimo del mondo lo riavrá schiavo: voci lontane lo chiamano, e, benche egli sappia che la vita non può dargli realizzata la bellezza del suo sogno, nondimeno egli ritorna alla vita, e rientra nel turbine dell'esistenza.

> Vainly, and without respite, hurled
> Like the torn winds about the void.

The Chimaera è una lirica specialmente caratteristica dell'arte del Symons, non solo in quanto che appartiene al periodo di massima perfezione formale a cui il poeta è giunto, ma ancora perché essa racchiude una delle idee fondamentali della sua concezione estetica della vita. Quest'idea fondamentale, — una dolorosa e possente aspirazione verso le piú alte idealitá, — non è solamente rappresentativa di questo poeta, ma della scuola simbolista a cui egli appartiene. La Chimera, come emblema di questi *suspiria de profundis* verso un'inaccessibile meta, era stata spesso trattata dagli artisti della parola e del pennello, che fecero parte di questa scuola, e da Gustave Moreau a Fernand Khnopff, da Flaubert a Henri de Regnier, noi la troviamo spesso rappresentata con questa significazione. Dobbiamo tuttavia distinguere l'influsso, esercitato da questi predecessori, dal concetto originale del Symons, e anzitutto notare come la sua concezione di quest'essere allegorico assai si scosti dall'usuale. Gustavo Flaubert si riattacca direttamente all'antica forma mitica nella sua figurazione del mostro:

> « Sautant, volant, crachant du feu par ses narines, et de sa queue de dragon se frappant les ailes, la chimère aux yeux verts, tournoie, aboie.
>
> Les anneaux de sa chevelure, rejetés d'un côté, s'entremêlent aux poils de ses reins, et de l'autre ils pendent jusque sur le sable et remuent au balancement de tout son corps » (2).

(1) *To the Merchants of bought Dreams*, II, p. 175.

(2) *Tentation de Saint Antoine*. Edition définitive. Paris, 1895, p. [illegible].

Alcuni pensieri che il Flaubert fa esprimere dalla sua simbolica figura si ritrovano nondimeno nella poesia qui esaminata.

La Chimère: « Je découvre aux hommes des perspectives éblouissantes avec des paradis dans les nuages et des félicités lointaines. Je leur verse à l'âme les éternelles démences, projets de bonheur, plans d'avenir, rêves de gloire ».

Ed il Symons:

> Then, from the silence where I wait,
> A blind old madness shall return;...
> You shall desire fame... [pp. 108, 109).

« Si j'apercois quelque part un homme dont l'esprit repose dans la sagesse, je tombe dessus, et je l'étrangle ».

> ...for this
> ...wise men [have lost] kingdoms of the mind,
> And have gone forth, naked and blind,
> With dancing and with insane mirth,
> Into the waste ways of the earth.
> (vv. 39-41).

Baudelaire conserva le linee essenziali della figurazione primitiva e solo muta l'atteggiamento del mostro [1]; lo Symons invece rappresenta la Chimera come un candido angelo di sinistra e fatale bellezza; ed essa è piuttosto una figurazione dell'anima stessa del poeta che non l'emblema di una forza esteriore, di un Fato immanente.

La leggenda di Tannhäuser, mutata e foggiata secondo le speciali tendenze del poeta, fornisce la materia di parte della lirica; la magica collina, il sotterraneo regno crepuscolare, diventano un simbolo del Paese de' Sogni in cui ha errato la fantasia dell'artista, trascurando la vita reale per il godimento del

(1) « Sous un grand ciel gris, dans une grande plaine poudreuse,... je rencontrai plusieurs hommes qui marchaient courbés. Chacun d'eux portait sur son dos une énorme Chimère;... la monstrueuse bête n'était pas un poids inerte; au contraire, elle enveloppait et opprimait l'homme de ses muscles élastiques et puissants; elle s'agrafait avec ses deux vastes griffes à la poitrine de sa monture; et sa tête fabuleuse surmontait le front de l'homme, comme un de ces casques horribles par lesquels les anciens guerriers espéraient ajouter à la terreur de l'ennemi ». *Chacun sa Chimère*, in *Petits Poèmes en Prose*. Paris, Levy, p. 16.

suo ideale estetico, da questa terra incantata, di cui egli ora cerca angosciosamente l'occulta via, è stato ritolto dall'*arido vero*, dalla realtà [1]. — Le figure di quei miti re, che, accecati dalle passioni, perdettero il loro regno, di que' saggi che furon privati del loro dominio intellettuale, ricordano quelle leggendarie immagini evocate dallo Yeats in *The Wind among the Reeds* [2], il re Conchobar e Cuchullain, e Fergus: « l'orgoglioso re sognatore, che gittò via da sé la corona e il dolore,

and calling bard and clown
Dwelt among wine-stained wanderers in deep woods ».

L'inizio della poesia, in cui l'antica credenza riguardo all'influsso degli astri viene addotta come poetico motivo, ricorda alcun passo del Verlaine [3] e del Baudelaire, specialmente *Les Bienfaits de la Lune* di quest'ultimo.

« La Lune, qui est le caprice même, regarda par la fenêtre pendant que tu dormais dans ton berceau, et se dit: « Cette enfant me plaît ».

La Lune remplissait toute la chambre comme une atmosphère phosphorique, comme un poison lumineux; et toute cette lumière vivante pensait et disait: « Tu aimeras ce que j'aime: et ce qui m'aime; l'eau, les nuages, le silence et la nuit; la mer immense et verte; l'eau informe et multiforme... ».

Poiché queste mistiche influenze hanno disposto l'anima a vane aspirazioni, e poiché il regno de' sogni in cui queste ten-

(1) Cfr. il modo con cui il simbolista John Payne ha trattato la stessa leggenda in *The Building of the Dream*, nel volume *A Masque of Shadows* (1894). Pagg. [illegible]

(3) Les Sages d'autrefois... crurent...
Lire au ciel les bonheurs ainsi que les désastres,
Et que chaque âme était liée à l'un des astres:
Or ceux-là qui sont nés sous le signe Saturne,...
Ont entre tous, d'après les grimoires anciens,
Bonne part de malheur et bonne part de bile.
L'Imagination, inquiète et débile,
Vient rendre nul en eux l'effort de la Raison.
Dans leur veines, le sang, subtil comme un poison,
Brûlant comme une lave, et rare, coule et roule
En grésillant leur triste Idéal qui s'écroule.
Poèmes Saturniens, p. [illegible].

Cfr. *The Chimaera*, vv. 7-12, 36, :... and burn
Your veins with bitter life.

denze potrebbero appagarsi è ormai inesorabilmente chiuso, il poeta vorrebbe lenire la sua dolorosa nostalgia coll'abitare un mondo ideale, in cui la realtá non gli apparirebbe che trasfigurata dalla luce della sua immaginazione. Questa tendenza a secludersi dalla vita ed a dimorare nella solitudine di un magnifico palazzo immaginario è comune ad altri poeti, ed il Tennyson l'ha espressa nel suo *Palace of Art.*

« Io edificai per la mia Anima un sontuoso palazzo di feste, in cui potesse a suo agio dimorare per sempre. — Io dissi: « Sii gioconda, o Anima, o cara Anima, poiché tutto è bene ». — E la mia Anima subito rispose: « Sta certo che io sarò felice in questa grande dimora, che è fabbricata per me, cosí regalmente vasta e magnifica ».

...Ed attraverso alla colorata fiamma della piú alta finestra gotica due volti divini guardavan giú fissamente;... e tutti que' personaggi... erano raffigurati tra le esili colonne, in strani, diversi abbigliamenti, le cui luci rosee, d'ambra, di smeraldo, azzurre, illuminavano il volto dell'Anima, arrossavano le sue tempia ed i suoi occhi, e dalle sue labbra, come il mattino da Memnone, traevano fiumi di melodia ».

Il Symons ha concentrato in pochi versi ciò che il poeta di Enoch Arden ha svolto in molte strofe; ma il concetto essenziale è il medesimo, ed il moderno artefice ha attenuato l'orientale sontuositá del colorito in tinte piú sobrie ed in piú sommesse armonie. Malgrado questi influssi esotici e queste reminescenze della sua arte nativa, la figurazione rimane altamente suggestiva ed esprime con temperata vigoria le tendenze molteplici e contradditorie, che, nate misteriosamente nell'anima, la tormentano con una continua e dolorosa lotta.

« Io sognai che la Chimera, — angelo errabondo, dal candore di fiamma, — venne da alcun'eccelsa nube o da un abisso illune, e si chinò, pensosa, su di me assopito, — assopito in quel sonno che noi godiamo in cuna; stranamente sorrise e mi disse:

« Fanciullo, nato sotto l'astro d'Amore e sotto la casta, mutevole Luna, e sotto Herschell, la stella d'ogni vana e bizzarra aspirazione, tu bramerai cose immortali, e col troppo veloce immaginare stancherai il Desiderio, che possiede solamente ali. Cercherai la passione; quindi, ritraendoti, come Psiche innanzi al volto svelato del giovine nume, la abbandonerai; — avrai sete di gloria, e tuttavia sprezzerai le ginocchia prostrate, l'in-

solente clamore, i fragorosi applausi della folla. Bramerai il quotidiano cibo di gioia, e vorrai abitare l'immutabile dimora della Speranza; malgrado ciò ricuserai di aver pace. Ogni Desiderio che tu hai chiamato nelle tue implorazioni, verrá, e pieghera il ginocchio, dicendo: « Signore, Signore », e attendera il tuo volere. — Ma tu, attediato de' desideri tutti che hai desiderato, « Non vi conosco », dirai, e sdegnosamente respingerai nella polvere questi servi importuni.

Allora, dal silenzio ove io attendo, una cieca, antica demenza ritornerá, e porrá su di te il suo impero, e fará scorrere per le tue vene l'ardore di un acerbo spirto di vita. È questa l'oscura follia per cui monarchi, spinti dalla passione, hanno perduto i loro regni, e uomini di profonda saggezza il dominio della loro intelligenza, e sono andati errando, con insana allegrezza, per le vie solitarie della terra. Tu cercherai il magico colle, dove le grandi porte sono aperte tuttavia, e le tavole preparate, ed i convitati ancora si allegrano al festino. Allora il crepuscolo, che infosca quell'aure, fiorirá per te (poi che colá per te vi è una luce) in un'unica fiamma di fulgore candido e rosa, ed il vecchio sole e la brezza e la rugiada e la freschezza del mondo, la vicenda delle stagioni, ed il freddo scintillio degli astri, parranno a te cose strane. — Quindi, d'un subito, sarai tratto di lá e gittato nuovamente nel mondo; e il tuo cuore, ricordando l'estrema soavitá che colá lo pervase, bramerá ancora quell'ombra di morte; ma essa non ti sará ridonata. E tu andrai cercando il segreto sentiero che una nebbia ha celato ai tuoi occhi, poi che, come un velo, come un carcere splendente, la luce del giorno ti circonda. — Fanciullo, fanciullo, tu non troverai la via ».

Chimera, io fui tra quell'appassionata gente, che s'affolla nel crepuscolo attorno a Tannhäuser; ed io vidi il volto di colei, il cui dolore, — piú antico della leggiadria per cui il suo viso è quello della Bellezza stessa, — combatte nella sua anima travagliata, aspirando a Dio. E la terra, sapendo che ho camminato su strade che non sono le sue, — strade vietate ai mortali, — oppone tutte le sue pietre a' miei passi. Lasciami ritornare, o Chimera! Io cerco ancora la collina maledetta, l'assai bella porta d'Inferno. Un giorno, o Chimera, io troverò la via!

Ah! non potessi trovarla mai! Non vi sono dunque altre vie — oltre quest'una dell'infinito abisso — altre vie che conducono ad altre contrade?

Vorrei un dí poter chiudere gli occhi in un divino riposo, ed innalzare a mio piacimento un palazzo per la mia anima inquieta; io vorrei edificarlo con sogni di armoniosa simmetria; le sue sale magnifiche sarebbero piene di sogni di colore, e di sogni di luminose melodie; attenuando il raggio solare, il crepuscolo l'avvolgerebbe. Allora i Sogni, come servi taciturni, ad uno ad uno, recherebbero a me, e poserebbero a' miei piedi, e riporterebbero via, le belle cose della terra, — mutate, rese pallide, delicate, tolte alla luce d'oro, all'aria scintillante. Lá troverebbe l'anima mia un rifugio, lá sarebbero una cosa sola la Vita ed il mio sogno della Vita.

Troppo tardi! La musica, che, vibrando nell'alto, mi chiama, è incominciata; — un suono di voci fluttua nell'aria, — (nell'aria o viene esso di sotterra?) — il suono delle selvagge canzoni, che erano i bacchici inni della nostra allegrezza. Questa musica mi chiama quando un istante di pace lusinga al sonno la mia memoria; poi tace.

Chimera, io non voglio piú lottare. — Le cose tutte, quali furono, saranno, sino alla fine de' giorni; e il nostro pianto non varrá a cangiare il cammino che noi dobbiamo percorrere. Io non ho piú volontá di lottare, contento di esser vivo, senza nutrir speranza alcuna, tutto accettando, tranquillo dietro le mura della prigione che chiude me con me stesso. Perché lottare invano? — Perché non incominciare ad abbellire la mia cella, e cosí in parte obliare la mia schiavitú? Gli astri dell'universo non verranno forse a visitarmi attraverso le sbarre del carcere?

Ma sei tu, o Chimera, sei tu che, sommessamente, continuamente, bisbigli a traverso la grata, sussurrando: « Su, sii forte; sciogliti da' ceppi, esci, mira la via di rose e d'oro; l'inverno è passato, e la primavera sboccia nel cuore del mondo. È il tempo de' gigli. Vieni ».

Oh taci, voce impotente, abborrita! Perché non posso trovar limiti allo sconfinato ardore de' miei desideri? Perché, senza peccato e senza grazia, io vedo solo il mio volto nel terso spec-

chio del mondo? Perché sono io travolto in vano e senza posa nel vuoto, come i venti dispersi? Perché sono io ancora assetato di estasi non godute, di sorgenti ignorate, perché cerco io in tutte le cose mortali un senso di immortalitá?

Tutti gli umani, non interamente immersi nella vita, sono preda alle estasi ed alle tumultuose aspirazioni della loro Chimera: — alcuni riescono ad incatenare l'aereo mostro della lor mente, ed esso è Ariele per loro; altri soggiacciono al suo impero; e nondimeno tutti hanno talora l'illusione della libertá, e godono quella segreta pace che è ad un tempo un ricordo ed una speranza. — Ma io a tutto ho rinunziato.

O bianco angelo, che vieni vagando di lontano, io ti conosco ora quale tu sei: io so che io stesso sono la mia Chimera, in catene, famelica, solitaria. Ed io la devo soffrire, poiché sino a quell'ora, quando il Cielo manderá subitamente la riluttante fine, essa deve respirare col mio respiro.

O schiavo, schiavo sino alla morte! Oh, potessi io solamente sperare che la morte libererá quest'anima mia dalla sua eternitá! »

La Chimera ha visitato i suoi sogni; portato sulle ali possenti egli ha intravisto la terra degli Incantesimi: quindi è stato ricondotto nella vita; ma la nostalgica visione indugia ancora innanzi ai suoi occhi, ed una insaziabile sete di estasi fulgenti ed una tristezza senza speranza possiedono la sua anima.

Egli cerca allora di riattaccarsi alla realtá, alla scena che lo circonda; la natura assume una novella e piú intensa vita; le piccole pietre parlano al poeta dai vecchi campi, dalle antiche colline; l'erba ride nel sole:

> The grass laughs, thinking: I am born and die,
> And know not birth or death,
> Only the going on of the green earth:

ed egli invidia queste inconscie esistenze. La sua melanconia, il suo cuore stanco del mondo, contrastano colla primavera, coi canti, colla gioia del verde novello; un'ombra sta fra l'allegrezza della terra che rivive ed il suo spirito; alcunché è morto in lui, ucciso dal vortice delle passioni, ucciso dal tedio della vita, e

la natura non può spargere il suo balsamo su questi dolori [1]. Altrove egli canta Emily Brontë, la triste fanciulla, « che amò i lucidi venti dell'alba gelida », e « la Notte, che apporta sogni dall'Eternitá », ed il pensiero della Morte, « che non oblia »; la sua anima, appassionata dell'ideale, era assetata di luce in quella tenebra interiore, che, intessuta dai sofismi della predestinazione, la soffocava; il suo spirito violento e disperato essa rivelò in quel *long outcry*, che è, secondo l'espressione stessa del Symons [2], il romanzo *Wuthering Heights*; questo suo spirito ribelle e febbrile fu la rovina del fragile corpo, e lo consumò col suo ardore mortale.

Ha essa ora
Obliato quella lunga agonia, quando il suo respiro,
Troppo ardente per la vita, avvivava la fiamma della morte? (3)

L'arte di Symons è fondata sull'immaginazione; egli percepisce chiaramente fantastiche scene come una scena della realtá; con un forte potere di evocazione egli disegna nettamente le cose che stanno innanzi al suo sguardo interiore, disegna nel cuore della notte gli alti gigli, che da' loro calici di pura fiamma sembrano parlargli di eterni splendori. « I see the phantom lilies wave; — I hear their voices calling me. — Mother of lilies, pity me! » — Questa facoltá del suo spirito gli permette di assurgere ad una comprensiva concezione del mondo; egli sente il dolore umano sorgere verso lui, come il grido di un oceano tormentato da' venti; le sue sofferenze gli sembrano lievi, le sue angoscie una fuggevole ombra, in confronto a quel vasto soffrire.

But this great sorrow of the world endures,
Sleepless, the alternation of the stars;...
Think what a little sorrow have we had! (4)

---

(1) *At Toledo*, II, p. 155, v. 7-9.

Something has died in my heart: is it death or sleep?
I know not, but I have forgotten the meaning of spring (p. 172).

(2) *Introduction* ai *Poems of E. B.* London, Heinemann, 1906, p. XI.
(3) *The Fool of the World.* London, Heinemann, 1906, p. 72.
(4) *Divisions on the Ground*, p. 120.

La sua fantasia ed il suo ricordo si fondono in vaghe figurazioni; egli vede le figure della vita reale come spettri in un sogno, ode il frastuono della vita stranamente affievolito come un eco lontano, come indistinte parole, e queste magiche voci e queste misteriose apparizioni apportano alla sua poesia quel fascino che troviamo nelle liriche dell'Allingham riferentisi all'incantesimo delle *fairies*, alle loro figure fluttuanti nel vento e sull'onde. Ed il poeta tenta di rendere con precisione queste sue singolari percezioni: « O voci sottili, voci vendicatrici, che seguite rapide le anime, che sono sfuggite e che tuttavia guardano indietro, riluttanti, lungo il fiammeggiante sentiero! »; e ci ritrae il silenzioso corteo, il cui passaggio è come il passaggio del vento. Questo carattere doloroso delle sue fantasie riavvicina il suo concetto della vita a quello che ritroviamo in Dante Gabriele Rossetti; e, come alcuna delle allegorie di questo poeta, alcuna immagine del Symons assomiglia a quelle con cui i nostri lirici del Trecento, Guido Cavalcanti e Dante specialmente, raffigurarono il loro tragico sentimento, come spietata, terribile deitá, dal crudele sorriso.

I knew that love, I had thought so fair,
Is terrible of aspect, and heavy care
Follows the feet of love where'er he goes.

È ben questo l'aspetto delle allegorie che i nostri poeti descrissero colla loro arte intensa e suggestiva:

Allor mi parve di seguir la morte
Accompagnata da quelli martiri,
Che soglion consumare altrui piangendo (1).

Egli cerca di scrutare il segreto delle anime, di scandagliare i misteriosi abissi degli occhi (2), di conoscere il vero carattere de' pensieri che dominano la vita di queste figure, che sembrano uscite da un'allegoria di Aubrey Beardsley. E queste immagini diventano evanescenti, spettrali, quando il poeta tenta di evocarle

(1) I, 57. — G. Cavalcanti.
(2) Pag. 10, v. 1.

all'orizzonte della sua memoria, nella « nebbia de' ricordi »; e contemplando la bianca spuma del mare tormentato dal vento, nella notte lunare, egli si domanda:

> Is it not as a ghost you come to me
> Across the wind and moonlight of the sea? (1)

La sua fosca concezione della vita (il tedio di ogni emozione e la ricerca dell'oblio essendo i motivi fondamentali della sua ispirazione) lo conduce a rappresentare l'umanitá come un vano gioco d'ombre su di uno sfondo crepuscolare di mistero, come una inutile, incomprensibile tragedia, in cui la passione e il dolore dominano queste ombre, queste infinite coorti, che, cogli stessi gesti, collo stesso atteggiamento, a pena profilandosi sull'oscuro specchio del mondo rientrano misteriosamente nella tenebra.

> We are the puppets of a shadow-play;...
> We pass, and have our gesture: love and pain
> And hope and apprehension and regret
> Weave ordered lines into a pattern set
> Not for our pleasure, and for us in vain.
> The gesture is eternal; we, who pass,
> Pass on the gesture; we, who pass, pass on
> One after one into oblivion,
> As shadows dim, and vanish from a glass.
> [*Poems*, I, p. 79].

Un sonno pesante incombe sullo spirito; tutto lo splendore della vita ha perduto il suo fascino, tutto vanisce in un'ombra di tedio; da quest'insensibilitá solo il dolore può destarlo:

> O Sorrow, angel of Joy, re-awaken my heart from its sleep!
> [II, 182].

Questo stato d'indifferenza cresce collo svolgersi del suo temperamento, stende sulle cose un grigio velo che quasi assorbe la loro esistenza, diviene oggettivo e trasmuta in ombre le percezioni della vita, corrode la bellezza consolatrice delle cose, e si fa piú intenso e dominante, quasi morboso, in piú tarde

(1) Pag. 13, v. 8; pag. 12, v. 13-14.

liriche, ad es. in *Wanness*, che ne è la più completa espressione.

.. Tutte le cose vaniscono
Nel grigio di un crepuscolo che copre la mia anima col suo cielo:
A pena io so che quest'ombra è il mondo,...
E la vita e l'arte, l'amore e la morte, sono le ombre di un'ombra.

[II, 181].

Il suo spirito oscilla fra l'aspirazione mistica, l'implorazione umile e ardente, e le lusinghe della vita, fra visioni di un candore immacolato, in cui l'anima canta con serafico ardore una laude immortale, purificata dall'infinito amore che tutta l'avvolge d'un velo di fuoco, ed il fascino mortale delle apparizioni che sorgono, improvvise e sinistre, sulla pace della via ideale [1].

Questa tendenza appare in un suo componimento in cui egli adottò un'antica forma drammatica: *Mary in Bethlehem: a Nativity*. L'estrema semplicitá dell'espressione è qui abbellita da una singolare limpidezza nel profilo della frase e da un sentimento ora idillico, ora tragico, sempre alto ed intenso. Nella seconda parte, la Visita dei Magi, uno sfoggio d'immagini orientali viene ad adornare questo quadro, ardente del puro fervore di un Primitivo Fiammingo. Giá nell'adorazione dei Pastori troviamo l'immagine biblica:

Who sits upon the flaming sun
And sets his feet upon the sea,

---

[1] V. *The Dancer*, II, 142.

I miei desideri mi perseguono come cani; io li ricaccio indietro,
E tuttavia essi urlano sul mio sentiero;...
La mia anima va bianco-vestita dove gli Eletti cantano salmi,
[illegible]
Mirando il volto divino attraverso le sbarre radiose
Della celeste porta di stelle;...
Santo de' Santi, Agnello immacolato,
[illegible] io sono!
Io, che fui redento dal Tuo Sangue, che fui comprato dal Riscatto,
Io, il premio del Tuo Sacrifizio,
Io, che cammino co' tuoi Santi in bianca veste,
E che ti adoro giorno e notte,...
[illegible]

ma, nella parte accennata, alla grandiositá s'accoppia la magnificenza:

Gaspar. Gate of light, window of the sky,
And mother of the dawn,...
Melchior. Garden of spices, lily of fire,
Flame of sweet smoke,...
Balthasar. I bring, out of the dark earth, gold,
Which is the light of my desire,... (1).

La figurazione degli astri ha pure tutto il vivo splendore e l'animazione delle fantasie dell'Est.

Il contrasto fra la sua aspirazione spirituale e la sua tendenza a gustare l'ebbrezza al calice delle passioni è prima vista in *Rosa Mundi*, ove la rosa mistica, tralucente come una stella nella notte, simboleggia un'ascetica elevazione, e la rosa del giardino, nella sua bellezza fragrante, l'ingannevole attrattiva del mondo.

« Guarda la dolce gioia ch'io dono,
Qui nel giardino della terra;
Vieni dove il rosaio frondeggia,
Tua è la rosa del giardino;
Intreccia ghirlande di rose, e vivi
In una facile, indolente letizia ».
Allora io vidi che la rosa era leggiadra,
E che la mistica rosa lontano,
— Una tralucente ombra di luce, —
Impallidiva, riducendosi ad una stella nella notte.
[*Poems*, I, 109].

Alla Morte egli innalza il suo canto, come ad una candida figura di puritá e di pace, come ad una creatura delicata e d'una soavitá casta, d'una dolcezza che la Vita non possiede; è pur essa

---

(1) L'angelo, *pastore di una stella.*
. . . . . .
Inchinatevi innanzi al Re dei Re,
Poiché noi abbiamo visto il viso di Colui
Innanzi al cui volto *gli ardenti occhi*
Delle stelle, dal cuore di fiamma, si offuscano;
Ed esse velano con ali meravigliate
I loro volti innanzi al viso di Colui
Il cui nome fu scritto ne' cieli.
[*The Fool of the World*, 113, 116-17].

che accoglie nelle pallide mani i fiori piú belli dell'anima, i fiori del Sogno, che intristivano nell'aridità dell'esistenza, è pur essa che dona la calma suprema al poeta, che i Desideri e le chimere sontuose e tumultuose hanno straziato co' loro artigli crudeli, è pur essa la madre, che consola colla tenerezza del suo sguardo, in cui splende il pensiero dell'Infinito. « Io ti reco, come pegno d'amore, candide rose », dice egli nella *Laus Mortis*, « io ti porto candidi fiori, e tutti i fiori io li porto a te, — o saggia e confortevole Morte, alle tue pallide mani ».

O mani ch'io ho fuggite, mani soavi ora posate sulle mie,
Piú dolci di queste candide corolle della Vita sono per me le tue mani,
O madre di molti sogni,
Tu che aduni i sogni erranti degli umani,
I sogni che a te rivolano desolati,
Con ali tremanti e macchiate, da riviere non mai esplorate.
Nulla può ferirmi ora, ed avendo guadagnato e perduto
Tutte le cose, ed avendo amato, ed avendola finita colla vita,
Io ritorno fra le tue braccia, o madre, ed ora ogni lotta
S'acqueta; e tutti i sogni che volano, affaticati dal vento, alla dimora
E la mia anima che guarda il tuo volto e comprende, [nativa,
E il mio cuore palpitante che si calma al tuo tocco,
E tutto ciò che un tempo desiderai, e tutti i desideri ora morti,
Si raccolgono nella pace e nel crepuscolo delle tue mani.
[*Poems*, II, 151].

Alla Morte egli ha dedicato un intero componimento, una *morality: The Fool of the World*, in cui l'eterno dramma viene rappresentato in una fosca allegoria. Nella selva, *the santuary of Death*, l'Uomo, attediato dalla vita, assetata d'una veritá ultraterrena, è venuto ad affrontare l'oscura Nemica:

Questa vita è piena di tedio
E d'ignoranza e di cieca miseria,
E può darsi che, quando l'uomo muore,
La Morte, essendo in tutto saggia,
Tolga la tenebra da' suoi occhi;

tuttavia un folle terrore lo assale al ricordo della potenza della dea inesorabile:

La Morte ha visto ogni bellezza
Ed ogni gloria, come il fiore dell'erba, vanire,
E nulla esiste di ciò che fu.

E la Morte appare sulla scena come una donna mascherata, col berretto a sonagli e la *marotte* del buffone.

La Morte. Io sono il Buffone del mondo. Venite, seguitemi;...
Le mie campanelle son vuote come le vostre speranze;
Io vengo e m'allontano e ritorno,
Cantando e danzando, e con allegrezza
Guido la danza de' pazzi sulla terra,
All'armonia delle mie sette campanelle;
Dove? nessuno ritorna a dirlo;
Le sette campanelle cantano; oh! quanto presto
Essi s'addormentano a questa ninnananna!

Ma l'Uomo, che attendeva la Saggezza e non trova che una folle Larva, richiede di vincere almeno lo spavento che incute la nera Visitatrice, coll'essere ammesso a contemplare i tetri servi della Morte: la Vanga, la Bara, il Verme del sepolcro; e il primo di essi compare nella figura di un becchino che porta una vanga;

Io sono colui che edifica la casa
Che la Morte concede ad ogni ospite;...
Non v'è rumore alle porte,
Non v'è rumore sugli antichi pavimenti;
Solo i polverosi piedi del Verme
Muovono in essa pian piano;

e il secondo — una figura abbigliata in nero — reca una bara, e dice:

Io sono il solo letto che dá
Un sonno senza sogni a tutti i viventi;...
Dormite dolcemente finché non udrete il grido che vi chiama;

ed il terzo — un personaggio vestito con un manto ed un cappuccio rossiccio:

I am the Worm: have I not fed
Sweetly upon the bones of the dead,
Sweetly on bones that have been kings?

Quindi i tre ospiti della Morte, la Giovinezza, la Virilitá, la Vecchiaia, parlano all'Uomo; si lagna la prima del bene che le

fu rapito, e della perduta luce del giorno, e delle rose di maggio a lei tolte, ma non obliate mai; e la seconda è né triste né lieta,

Il forte calore meridiano
Gravava su di me,...
Quando le sette campanelle cantarono sonore,
Ed il mio cuore fu pieno di pace;...

e la terza loda la « mercé della buona Morte », che l'ha tratta dal travaglio e dall'angoscia di un'esistenza ormai dolorosa.

Ma l'Uomo, sebbene piú non tema il riposo nella fossa, e la fine della vita mortale, si lamenta che ancora non udí parola dell'al di lá:

Soltanto la Morte conosce, soltanto la Morte può
Dire all'uomo l'intera veritá del morire.
O Morte, gentile e pietosa,
Abbi pietá, e dinne il vero!

E la Morte, gittando via la maschera, e inginocchiandosi, grida:

O uomini, abbiate pietá della Morte!
Io guido
La danza de' pazzi, e sono folle io stessa;
E le mie mani raccolgono dove esse trovano,
Poiché io sono la Morte, e sono cieca.

Attediato della vita falsa e stranamente abbagliante delle cittá, stanco del fascino e dello strazio mortale di passioni brevi, che appena emergono sul grande vortice dell'esistenza e scompaiono, morte, nel gorgo dell'oblio, egli ritorna alla semplice pace dei boschi e del mare, e nell'*Intermezzo* con singolare freschezza evoca fra queste artificiose luci lo splendore delle rugiade di primavera e la fiamma azzurra del cielo estivo fra il verde rigoglioso.

V'è un augello che canta al mio orecchio
Messaggi, messaggi;
. . . . . .
È la gioia della Terra,
Che viene dal cielo degli alberi,
La voce di un uccello che a me canta, nella luce del sole,
Messaggi, messaggi.
[*In the Vale of Llangollen*, I, 102].

La sua unione colla natura si fa piú intima in questo piú tardo periodo della sua attivitá poetica; il fascino della sua arte si appressa sempre piú a quello della musica, il suo orecchio sempre piú si affina ad intendere quella melodia che, secondo il detto di Carlyle, « è occulta nel cuore profondo delle cose, quella armonia interiore di coerenza che è l'anima della cosa, per cui essa esiste, ed ha diritto di esistere, qui, in questo mondo ». Il Symons si è avanzato sul sentiero indicato dal precetto del Saggio di Chelsea: « See deep enough, and you see musically, the heart of Nature being everywhere music, if you can only reach it ». Quindi noi ritroviamo ne' suoi versi quei sensi d'inesplicabile letizia o dolore che derivano da questo contatto intimo colle cose, da questa comunione, per cui il suo cuore pulsa all'unisono col cuore del mondo. Vaghe, strane sensazioni occorrono in questi *Songs*, simili a quelle che il Verlaine aveva espresso colla musica suggestiva delle *Romances psans aroles*;

I feel a speechless happiness
Creep to me out of quietness,

ovvero

sleepy dim awakenings,
Till I and all things seem to be
Kin and companion to a tree;

oppure è un ammonimento pronunziato dalla voce soave e triste della Primavera:

Non piangere: i fiori del croco nell'erba,
Come fiammelle d'oro, tremolano e passano;
Le gemme, che, dopo l'inverno, confortano gli alberi,
Godono giorni piú lunghi, ma passano ancor esse come i fiori del croco:
E la primavera gioconda che tutto avviva
È solo un breve destarsi durante il sonno.

Ma di fronte a questa sua unione colla natura, che in ultimo diviene una schiavitú, ed ha l'impero d'un sortilegio, l'anima si afferma, eternamente ardente, fiamma che il vento delle speranze tumultuose urge ed avviva, fiamma nutrita da una volontá assidua ed inflessibile.

Il represso respiro della notte,
Ed i fissi occhi degli astri:

È questo sonno, o morte,
Nella terra, ne' cieli?
Nel mio cuore pieno di speranza,
Nella mia volontá irrequieta,
V'è alcunché che non si arresterebbe
Se pure la terra si fermasse,
Se pure i cieli tremassero atterriti,...
Ed un forte vento gittasse
Le stelle nel mar [1].

L'anima, stanca di emozioni violente, si compiace della calma della solitudine: ma poi soccombe ad un senso di monotonia, di indifferenza: essa riflette, tersa ed insensibile come uno specchio, l'immagine delle cose: l'aspetto della natura non ha per essa maggior significato dell'opera dell'uomo:

And means, to you and me, no more
Than any pebble on the shore,
Or this indifferent moment as it dies.
(L. 104).

Dalla sua poesia si effonde il mite incanto del crepuscolo, di quelle ore oscure di cui si compiace un'anima affranta:

La distesa verde-grigia d'erba sabbiosa,
Indefinitamente desolata;
Un mare di piombo, un cielo di lavagna;
Ahimè, giá l'autunno nell'aria!

Questo fascino delle pallide ore della *rêverie* e della pace risalta ancor meglio in quelle descrizioni in *Silhouettes*, in cui egli sembra ispirarsi a Hokusai per raggiungere quella raffinata semplicitá, quella fedeltá al vero, e nello stesso tempo quella strana colorazione visionaria, quella cura del particolare e quell'attenzione all'insieme, quella tecnica che fa della realtá un sogno collo scegliere le piú delicate sfumature e le linee piú bizzarre.

Il mare giace calmo sotto
Il rosso bagliore che indugia dopo il tramonto,
E lascia sui cumuli di grigie nubi
Il debole, purpureo rossore dell'uva.

1 *The Fool of the World*, 18, 20, 23.

Pallide, da un breve spazio del cielo
Di delicato avorio,
La falce della luna ed una stella d'oro
Guardano giú sul mare.
[*At Dieppe*, I, 15].

Quest'aspirazione ad una calma intensa, ad una pace profonda che egli sa di ritrovare nella contemplazione della natura, occorre chiaramente espressa in *Peace at Noon*:

Qui v'è pace, fresca pace,
Su queste alture, sotto questi alberi;
Quasi la pace del sonno o della morte...
. . . . . .
Qui v'è riposo alfine,
Un dolce oblio del passato;
Non v'è futuro qui, né cosa alcuna,
Tranne questa dolce, ristoratrice pausa del pensiero.
[I, 69].

Ed a questo senso di pace si unisce quell'elemento fantastico che sembra connaturato con certi paesaggi irlandesi, e che il Symons ha messo in evidenza dipingendo il bosco di Finvara, « una solitudine delicata, verde come l'onda ».

Qui, nel bosco incantato, fra mare e mare,
Io ho udito il canto d'un magico augello nell'albero,
E la pace che non è nel mondo è venuta di volo in me.
[II, 166].

Questo senso di pace si muta talvolta in una passione mistica e solenne; la grandiositá, l'indifferente bellezza delle cose sembrano alfine commuoversi e partecipare del dolore del mondo, del mistero della morte e della vita.

È la morte o la vita
Che risuona, come alcuna cosa stranamente nota,
In questo ritirarsi dalla lotta,
In questo monotono ritmo del mare?

Un suono, appena udito nel sonno,
Mormorante, come all'agosto le api,
Che empiono le profonde cavitá della foresta,
Attorno alle radici degli alberi.

Oh! è la vita o la morte,
Oh! è la speranza od il ricordo,
Ciò che calma tutte le cose con questo respiro
Dell'eterno mare?
[*Requies*, I, 20].

Con sottili gradazioni d'espressione, con abili disposizioni d'immagini e colla musicalitá delle rime egli dipinge questi paesaggi, che sembrano piuttosto ricordi di sogni lontani, sinistre visioni o parvenze soffuse d'un aureo bagliore, che notazioni dal vero; cosí egli evoca la magía della notte,

The magic and the mystery that are night's,
[*Nocturne*, I, 62].

ed il tramonto, che sembra nel dolore della sua agonia fondersi col dolore e colla tristezza delle memorie:

Io passai per la via dei molti ricordi;
Un tramonto, di un rosa cupo, del rossore
Delle interne foglie di una rosa premute da oziose dita,
Moriva dolcemente, come la rosa che muore.
Tutto l'alto cielo dietro il tetto giaceva cosí,
Morendo teneramente, doloroso
Alquanto;...
[*The Street*, I, 63].

e la notte sulla brughiera desolata:

La landa, un lago di tenebra, si stendeva
Silente come la tomba;
La notte immensa incombeva, bianca di stelle,
Sull'irrequietudine del mondo;
La terribile maestá del silenzio era dolorosa
Come un forte cuore represso.
[I, 64].

Come nei quadri di Jongkind alcuna nota di colore scintilla vivida sullo sfondo di perlacea bruma, sulle « rare e quasi riluttanti armonie, — che la nebbia intesse coi serici cieli ». Presso le fresche ombre degli alberi, le libellule,

Nella lor maglia di lapislazzuli e malachite,
Lampeggiano fra le canne oblique, sfolgorano sullo stagno (1).

(1) *By Loe Pool*, *Autumn*, *Fool of the World*, 7, 48.

Il suo senso del colore è cosí vivo e profondo che, come Whistler, egli ama intitolare le sue composizioni con un accordo di tinte, quasi quest'armonia fosse l'idea fondamentale ed il motivo stesso d'esistenza del componimento; cosí abbiamo i paesaggi *At Dieppe: Grey and Green; At Glan-y-Wern: White and Rose; Autumn Twilight: Grey and Gold* [I, 104, 105, 106].

La sua forma mira a dare l'impressione generale della scena, o, quando si tratta di un'opera d'arte, come in *At Burgos*, l'idea fondamentale che venne suscitata nel suo spirito dall'insieme, disponendo gli elementi secondari in modo da accentuare quest'idea nella sua intensitá e nel suo speciale carattere; in questa lirica lo slancio dell'anima, l'aspirazione ardente verso l'Infinito, è il pensiero dominante, e la cattedrale, quasi come una creatura alata, sembra voler ascendere nell'azzurro abbagliante.

Prodigiose, quasi filigrane d'argento, in pietra,
Contro l'azzurro miracoloso de' cieli,
Le torri e le torricelle del campanile s'adergono
Via dagli archi, che alzano come in trono
Quell'aerea meraviglia de' cieli.

Dolcemente contro il sole ardente
La grande cattedrale spiega l'ali;
In alto, il lirico campanile canta.
Oh! mira il giorno dell'Ascensione, incominciato
All'ombra di quelle ali!

[I, 71].

Nell'intensitá della sua contemplazione la cosa osservata, dapprima notata nelle sue piú minute particolaritá, e specialmente in quelle piú strane e singolari, nelle sue tinte, nelle sue linee caratteristiche, quindi nella sua espressione, nella sua peculiare fisonomia, si muta lentamente in un simbolo, il poeta assurgendo ad un'idea fondamentale, profonda e bizzarra, dalla notazione accurata ed armoniosa della natura; le forme precise della pittura, i profili ed i colori, sembrano concorrere a comporre un'immagine allegorica del pensiero fondamentale da cui l'artista fu colpito mentre guardava intento la realtá. In *The*

Andante of Snakes[1] il Symons passa appunto da un'espressione ostile, da un odio sordo ed inestinguibile, da una perfidia ed una malvagità profonde e inesorabili, all'idea del Male, per cui queste figure vengono dotate di una significazione che giaceva occulta in esse, e diventano così emblemi di una forza crudele.

Lo scopo della sua arte non è di ritrarre la realtà, ma di evocare sogni meravigliosi e di rappresentarli colla maggior vividezza possibile; l'arte sua è quindi fondata su di una psicologia in parte reale ed in parte fantastica, il suo scopo essendo quello di dare una bellezza, per lo più strana e singolare, alla sua passione, — su di una osservazione accorta della natura, ch'egli però non copia servilmente, ma di cui si giova per esprimere con immagini lucide il suo intimo sogno; — ed, in terzo luogo, su figurazioni che nascono nel suo spirito al ricordo di opere d'arte o di spettacoli naturali a lungo contemplati. La trattazione di quest'ultimo elemento è la parte più importante della sua arte; dalla vita e dalle sue vicende nascono per lui spontaneamente i fiori del sogno e della leggenda, più belli del vero, e più ingannevoli. Dice il poeta nel *Telaio dei Sogni*:

Io ricamo il mondo su di un telaio,
Io ricamo di sogni il mio arazzo;

---

[1] Essi intessono un lento andante, come in sogno,
I serpi d'un nero di pantano, d'un bianco chiazzato di lebbra,
[dalle gialle scaglie;
Vigili, con azzurri occhi senza palpebre, essi serbano
Un silenzio traditore; infinite
Ire antenatali covano in questi occhi foschi;...
...Fitti intrichi
D'orientali arabeschi si destano,

Si spiegano, s'allargano e si contraggono, ed elevano e fanno oscillare
Le gonfie teste fatte a cuore, appiattite come da un calcagno,
Erette a suggere dal giorno la luce del sole;
E furtivamente e gradualmente rivelano

Oscuri segni cabalistici di macchie e d'anelli,
Fra le loro pieghe d'arazzo scolorito.
E poscia queste cose che muovevano sozze, pingui, senza respiro,
Ricadono lentamente in una stagnante immobilità.

The End of the World, 81).

Qui, in una piccola stanza solitaria,
Io sono padrone della terra e del mare,
Ed i pianeti vengono a me.
. . . . . .
Ed il solo mondo è il mondo de' miei sogni,
Ed il mio tessere l'unica felicitá;
Poiché che cosa è il mondo se non ciò ch'esso sembra?
[*The Fool of the World*, 191].

Mentre scarso era l'elemento derivato dalle arti nei volumi antecedenti, esso diviene notevole in questo, sia per la pittura che per la musica e la poesia. La sintetica nota su Giorgione (1),

I went to seek a many-coloured soul,
But here all colours burn into one white
And are invisible as light,

sull'arte « *calm, secretless, passionate, meditative* » del maestro veneto, apre la serie di queste osservazioni, che ci rivelano nel poeta il critico degli *Studies in Seven Arts* e di *Plays, Acting and Music*. Nitidamente descrittiva, con una purezza di forma ed un' intensitá soppressa di sentimento che ricordano Walter Pater, è la lirica sul Camposanto di Pisa, sui « chiostri del santuario della Morte », e quella su S. Apollinare in Classe, con squisite notazioni di colore, sia ch'egli descriva l'interno della chiesa o il paesaggio che la circonda (2). Il Symons s'è inoltre provato ad interpretare l'espressione enigmatica di una figura di D. G. Rossetti, e v'ha trovato quella tragica passionalitá che lo Swinburne

(1) *Op. cit.*, 15; *Giorgione at Castelfranco.*
(2) *Op. cit.*, 61; 58:

Dentro, fastose si adergono le scolpite colonne di marmo,
Creando una via delicata e regale
Al mosaico del celeste coro,
Dove nella cupola le stelle, attorno alla croce,
Sbocciano in un fuoco aureo o d'un lunare pallore.
Fuori, una grigia nebbia e terre infelici;
Uno stagno, un'esile, diritta riga d'alberi malaticci;...
Boschi rosseggianti della dolce, lucente malattia
Dell'autunno che muore nell'inverno:...
Fosche e ingioiellate, tutt'attorno, le acque della palude.

aveva cercato di rendere nei versi di *Poems and Ballads* (1). Sulle impressioni musicali abbiamo il sonetto dedicato a Vladimir de Pachmann (2), d'un'ideazione troppo sottile e tormentata per essere veramente efficace, e dei poeti troviamo menzionati Campion e Keats (3), ed il visionario artista dei *Songs of Innocence*; qui, in versi che rivaleggiano per melodia e fulgore con quelli di Coventry Patmore e Francis Thompson, egli contrasta l'estasi mistica con quella che gli deriva dalla contemplazione della natura.

Qui Blake vide i settantasette
Gradini, e l'auree porte del cielo;
Egli disse: « Venite, poiché qui è il cielo; »
Egli vedeva il cielo dove io vedo aria,
Egli vedeva angeli dov'io vedo
Solo la terra divina ed il mare;...
Qual forte brama d'occhi mortali
Mi esclude dal Paradiso? (4)

Questa sua forma esperta a tradurre in immagini le idee e le sensazioni piú vaghe e fuggevoli lo rende naturalmente un mirabile interprete del fascino della musica; l'incantesimo de' suoni viene espresso con arte sottile in *Music and Memory*:

Fra le onde di musica, nella notte,
Traluce il suo magico viso;

---

(1) Il fumo della battaglia si eleva e giace
Tetro nel velato ardore de' suoi occhi;
Nella sua chioma anime son state irretite;...
Le sue labbra ridevano
Come una funebre campana per gli uomini.
[*op. cit.*, 70].

L'influenza della Scuola Preraffaellita è visibile in Symons piuttosto sotto l'aspetto dell'immaginazione che del pensiero. « The tendency of the school », osserva HUGH WALKER [*the Literature of the Victorian Era*, Cambridge, University Press, 1910, p. 566], « has been to over-value emotion and to disparage thought ». La tendenza é comune a poeti affini al Symons, ad Alexander Smith, Arthur O'Shaughnessy, Théo Marzials, Ernest Dowson.

(2) *Op. cit.*, 74. *The Chopin Player*.

(3) *Op. cit.*, 31. Cfr. quanto dice il Symons nella sua *Sixteenth Century Anthology* (London, Blackie, 1905): « Music, singing and dancing made then, and then only, the « merry England » of the phrase... Campion sums up for us a whole period » [p. IV].

(4) *Op. cit.*, 41. *Felpham*. — Altre tracce dell'influenza di Blake sul Symons, che gli ha dedicato uno studio poderoso [*William Blake*, London, Constable, 1900], si trovano in alcuni brevi canti lirici, ad es. in *The Fool of the World*, 32.

V'è una luce su di esso come la luce felice
De' sogni in alcun luogo beato,
Sotto il chiaro di luna, nella notte.
. . . . . .
Il suo volto m'appare attraverso alla musica, nella notte,
Il suo volto, come un ritornello,
Una luce che canta lungo le onde di luce,
Un ricordo che ritorna di nuovo,
Musica nella musica, nella notte.

[I, 48].

Anche le sue figurazioni delle Anime, come creature alate che si librano tra lunghe chiome di fiamme e fioriture d'astri, che vagano in rosei cieli o nelle selvagge, fantastiche regioni del simbolo e dell'allegoria, rivelano lo studio amoroso e perspicace del Blake.

O subtle voices, luring from the dream
The dreamer, till love's very visions seem
The unruffled air that phantom feet have crossed
In the mute march of that processional host,
Whose passing is like the passing of the wind;
Avenging voices, hurrying behind
The souls that have escaped, and yet look back
Reluctantly along the flaming track.

[II, 58].

Il fare gnomico di Blacke è pur visibile in alcun breve *Song*, ad es. nel V dei *Songs of Poltescoe Valley* [*Fool of the World*. 32]:

Thoughts that may not fly abroad
Rot like lilies in the road;
But the thoughts that fly too far
May singe their wings against a star.

Come Browning egli cerca di racchiudere nel breve spazio di una lirica il dramma di tutta un'esistenza, indicando con tratti sintetici e suggestivi i punti essenziali della mistica tragedia che si svolge nell'intimo di un'anima, o la ruina che produce nella vita una sciagurata tendenza ad obliare nel fascino mortale dei sogni il dolore ed il tedio; il sonetto *The Opium-*

Smoker può offrire un tipico esempio di quest'arte concentrata ed efficace:

> Io giaccio in un abisso, e deliziosamente annego.
> Una musica soave come un profumo, ed una [illegible]
> Aurea di squisite, udibili fragranze,
> Mi [illegible] dell'eternità.
>
> Il tempo più non esiste. Io sono fermo e tuttavia m'affretto.
> Milioni di secoli mi circondano della lor notte.
> Io bevo la delizia di milioni di evi,
> Io possiedo il futuro nella mia memoria.
>
> Io ho pure questa soffitta ch'io affitto,
> Questo letto di paglia, e questa cosa che fu una sedia,
> Questo corpo logoro come una tenda lacerata,
> Questa crosta di pane, che i topi hanno in parte roso,
> Questa pipa d'oppio; rabbia, rimorso, disperazione;
> Quest'anima a pegno e questo cuore in delirio.
>
> [illegible]

Un sonetto parallelo a questo, sebbene meno potente, e che riproduce un analogo stato psicologico è *The Absinthe-Drinker*:

> Lievemente io respingo lontano da me il mondo visibile.
> Remota e strana, una voce parla al mio orecchio.
> Ed è la mia questa voce? Le parole ch'io pronunzio
> Cadono stranamente, come un sogno, attraverso il giorno;
> Ed il fosco chiaror del sole è un sogno.
>
> [illegible]

L'influenza di Swinburne è chiaramente visibile nelle *London Nights*; specialmente nelle effusioni di una tetra, dolorosa passione, non solo il carattere del sentimento ha tutta la fatale e disperata intensità delle liriche swinburniane, ma alcuni versi ricordano assai da vicino, nelle immagini e nella musica, la tecnica dei *Poems and Ballads*.

> Pale as the spirit of rain, with the night in her hair,
>
> . . . . . .
>
> Mournful, beautiful, calm with that vague unrest,
> Sad with that sensitive, vaguely ironical mouth:
>
> . . . . . .

1. [illegible] *Saggi di [illegible]*.

Mournful, beautiful, sister of night aud rain,
Elemental, fashioned of tears and fire,... (1).

In alcuna sua frase sintetica, che contrasta la vita degli umani colla vita della natura, egli pure ricorda lo Swinburne di *Atalanta in Calydon*:

Chi arresterá i piedi del mare, o legherá
L'ali del vento? solo i piedi dell'umanitá
Invecchiano nel luogo del loro dolore, ed amaro è il cuore
Che non può vagare come il vento o ritornare come il mare.
[II, 183].

Vi è alcunché dell'estatica gioia dello *Skylark* di Shelley, e del ritmo impetuoso e dell'ardente vivacitá dell'ode *To a Seamew* dello Swinburne, nella lirica *To a Sea-gull* (2).

(1) Cfr. R. BROWNING, *Evelyn Hope*, III:

The good stars met in your horoscope,
Made you of spirit, fire and dew.

(2) *The Fool of the World*, 35.

« I would your spirit were mine ». str. 4ª

« Ah, well were I for ever,
Wouldst thou change lives with me ».
[SWINBURNE, *Poems and Ballads*, III, p. 214].

« What pride is man's, and why,
Angel of air, should I
Joy to be human? »

« Our dreams have wings that falter,
Our hearts have hopes that die ».
[SWINB., ib.].

« How shall man's thought survey
Your will or your wings' way,
Or follow after? »

« And we, whom dreams embolden,
We can but creep and sing,
And watch through heaven's waste hollow
The flight no sight may follow ».
[SWINB., ib.].

Coll'arte del Verhaeren egli ha comune ciò che potrebbe chiamarsi « impressionismo » in poesia: la loro tecnica cerca di far lampeggiare innanzi alla mente, con pochi tratti efficaci, tutta la scena, e nello stesso tempo di evocarla unita intimamente a quel sentimento che commosse il cuore del poeta quando egli la contemplò. Il Verlaine aveva usato lo stesso metodo in molte sue liriche, ma mentre egli tendeva a far risaltare il sentimento piuttosto che la sensazione, il Symons dà spesso la predominanza a quest'ultima. L'impressione sui sensi domina su quella sull'anima in *City Nights*, specialmente in *In the Train* [I, 66], meno in *In the Temple*:

> I giardini alla luna che piange
> Sospirano, a lei rispondendo con un alito di lagrime.
> Oh! il ritornello del corteo degli anni,
> Sotto la luna che piange!
>
> [I, 67].

Questa arte descrittiva sarebbe pittoresca, ma non essenzialmente poetica, senza il sortilegio del ritmo e della rima, della musicalità che pervade tutto il componimento, e sarebbe fredda senza quella diafana leggerezza di tono, che ci presenta le cose piuttosto come l'espressione visibile di sentimenti che come materia inerte, e senza quella spiritualità in cui tutto il paesaggio è immerso e vivificato. Egli ricorda pure nelle liriche che trattano delle tragiche esistenze perdute nel vortice delle città enormi, alcuna composizione di John Davidson, come *A Ballad of Hounsditch*, che rappresenta la miserabile angoscia delle vite infrante che si trascinano tra la folla spietata e tumultuosa [1].

In *The Crying of Water* egli si accosta, sia nell'intonazione generale, sia ne' particolari, alla poesia di W. B. Yeats; in questa lirica noi troviamo quelle impressioni d'infinita melanconia che derivano da un paesaggio desolato, e che incontriamo pure in *The Wind among the Reeds*; il concetto della fine delle cose, che tutta la natura attediata e stanca sembra attendere con angoscia

[1] *The Street-Singer* [I, 5].
The Abandoned [I, 6].
The Blind Beggar [I, 8].

e desiderio, un concetto frequente nell'arte del poeta irlandese, viene espresso nella IIª strofa.

Acqua irrequieta, non vi sará mai riposo
Finché l'ultima luna vanisca e s'acqueti l'ultima marea,
Ed il fuoco della fine incominci ad ardere nell'occidente;
Ed il cuore sará stanco e meravigliato e griderá come il mare.
[II, 218].

Specialmente egli s'indugia ad analizzare, come Baudelaire, quelle situazioni psicologiche in cui l'anima, oppressa dal rimorso e dalle memorie della colpa, fluttua tra una gioia selvaggia e la disperazione; e col poeta francese divide quella tendenza all'artifizioso, o piuttosto al contrasto fra l'artifizioso ed il naturale, che doveva trovare nello Huysmans il suo piú completo svolgimento. Cosí in *Violet*, il selvaggio, timido fiore de' boschi si muta stranamente nella serra tra le dipinte corolle tropicali:

La violetta prese il colore dell'orchidea,
Travestí la sua leggiadra bellezza come gli altri fiori,
E tuttavia il suo alito era ancora l'alito della primavera,
Ed il cuore della foresta era selvaggio nel suo petto.

L'orchidea è il fiore che piú amo,
E le violette, le semplici violette del bosco,
Malgrado tutta la loro soavitá, non hanno potere a muovere
La mia curiositá.

Nondimeno qui, in quest'atmosfera carica d'aromi,
Dove solo la natura è una cosa irreale,
Io trovai appunto in una violetta, qui trapiantata,
L'artificiale fiore del mio ideale.
[I, 85].

Come gran parte dei Simbolisti francesi, Mallarmé, Verlaine, Rimbaud in special modo, egli ama confondere le sensazioni dell'udito con quelle della vista, giustificando però questo strano procedimento con una morbosa condizione di spirito [1].

(1) Soft music like a perfume, and sweet light
Golden with audible odours exquisite,... [I, 3].

Come Verlaine, la cui opera egli ha studiato con originali vedute in un saggio nel *Symbolist Movement in Literature*, e di cui ha tradotto parecchie liriche, a cui ha dedicato le *London Nights*, egli ama la suprema e stanca eleganza di Watteau, il raffinato languore di una società che sta per morire, accordandosi, come le ricche tinte moribonde di un tramonto d'autunno, alla sua disposizione di spirito, quando la tristezza ed il tedio gli sussurrano la melodia di canzoni a ballo, funebremente attenuate in tono minore:

Ma qui, dove le morte foglie cadono
Sull'erba, quali melodie,
Languidamente musicali,
Lugubremente giungono e dileguano?

È la fine, la fine,
La danza della morte dell'amore.
(*For a Picture of Watteau*, I, 76).

L'influenza verlaniana appare evidente nella delicata musica e nella vaga melanconia di *Airs for the Lute*, III:

Strange, to remember tears!
Yet I know that I wept;
And those hopes and fears,
Strange, were as real as tears!

What's this delicate pain,
Twilight-coloured and grey?
Odour-like through my brain
Steals a shadowy pain,...
(II, 149).

La scuola impressionista tende frequentemente a questi effetti, v. ad es. in DUNCAN CAMPBELL SCOTT:

A thrush is hidden in a maze
Of cedar buds;...
He throws his rapid flexile phrase,
A flash of emeralds in the gloom

ed in *The Reed Player*

He blew a cadence on his mellow reed. . .
It seemed as if a line of amber fire
Had shot the gathered dusk,
As if had blown a wind from ancient Tyre
Laden with myrrh and musk.

La figura di Pierrot, che occorre così frequentemente nella lirica moderna, offrendo un simbolo adatto, nella sua folle allegrezza, nella sua melanconia, nella sua ingenuitá triste, ad esprimere un atteggiamento caratteristico di questi poeti, viene delineata in piú luoghi dal Symons. Il Verlaine in *Fêtes galantes*, nel sonetto *Pierrot* in *Jadis et Naguère* aveva fatto risaltare la tristezza inerente a questa spettrale, pallida maschera; il belga Albert Giraud, nel volume *Héros et Pierrots*, aveva svolto questo tema con una vasta gamma di sfumature di sentimento; l'inglese Ernest Dawson aveva dedicato al soggetto un breve dramma: *The Pierrot of the Minute*; il Symons, lasciando la parte bizzarra del carattere, ne fa spiccare piuttosto la vana, disperata tristezza, ne foggia un simbolo delle tragiche aspirazioni umane verso un'impossibile felicitá.

Io, Pierrot, vi prego di aver pietá di me!
Guardate come l'inverno del mio affanno
Mi consuma, come io imbianco come una foglia,
E come, perduto e spaventato, simile ad un fanciullo smarrito,
Io cerco l'ombra, io, che sono un'ombra.
Abbiate pietá di me, poiché io ho troppo amato
La speranza di una Bellezza impossibile perché troppo bella.
[I, 75].

La sua accuratezza nel descrivere, la sua acutezza d'osservazione, rammentano lo stile dei De Goncourt, mentre una sua singolare eleganza nel colorire e nell'illuminare la scena caratterizza pur sempre il suo paesaggio;

Il lume della luna aveva intrecciato gli alberi
Sotto i nostri piedi, mentre camminavamo nella notte,
E le ombre sotto di noi erano mosse dalla brezza
Nella magica luce;
E la luna era un argenteo fuoco,
E le stelle erano tremolii di fiamma,
Auree e viola e vermiglie;...
[*In the Night*, I, 65].

ed in *Under the Cliffs*:

Sopravvento, una vivida luce sull'orlo dell'orizzonte;
Sottovento, ombre procellose, d'un nero-violetto;
L'ombre tempestose tremolano sulla scia
Di vele spettrali che emergono e vanisconò;
[I, 19].

e, con acuta osservazione e felice espressione del movimento

Gli abeti, uno ad uno,
Mentre io passeggio, — colgono e nascondono e lasciano sfolgorare in
[un barbaglio d'oro,
Sempre più basso, il vaniente disco del sole
I, 50

Questa poesia si riattacca quindi pel suo realismo e la sua sottile psicologia al movimento intellettuale suscitato da Roberto Browning, mentre la sua tendenza allegorica ed il mistero delle figure ch'essa viene evocando, la riuniscono all'arte del Rossetti e de' poeti della sua scuola.

Una parte dello studio sul *Paracelso* di R. BROWNING venne pubblicato nella *Rivista d'Italia*, luglio, 1909. *Coleridge e Dante* nel *Giornale Dantesco*, XVI, 8; *Coleridge e Wordsworth* negli *Studi di Filologia Moderna*, IV, 1-2; il saggio su HENLEY nella *Zeitschrift für französischen und englischen Unterricht*, XLI, 3; *Keats e le Arti* nel *Fanfulla della Domenica*, XXXI, 2; *L'Immagine poetica in Keats* nella *Zeit. für franz. u. engl. Unterricht*, XXXVII, 3; *Keats e la Letteratura Italiana* negli *Studi di Filologia Moderna*, I, 3; *Keats e le Poesie minori di Milton* negli *Englische Studien*, XLIII, 2; *Le Poesie Italiane di Milton* in *Lucerna*, I, 3; *Il Ritorno della Lettera di D. G. Rossetti* nell'*Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*, CXXV, 1-2; lo studio sulla traduzione dello SCOTT del *Gotz von Berlichingen* nella *Rivista di Letteratura Tedesca*, III, 1; *Shelley e Dante* nel *Giorn. Dant.*, XVII, 1; *Shelley ed il paesaggio italico* nella *Nuova Antologia*, marzo, 1911; *Shelley e Petrarca* nel *Fanf. della Dom.*, XXXI, 26, 30; il *Paesaggio nei « Poems and Ballads » di Ch. A. Swinburne* nella *Nuova Antologia*, dicembre 1911; una parte del saggio su SYMONS in *Studium*, 1910, 5, e la traduzione della *Chimaera* in *Fanf. della Dom.*, XXXII, 20. Ai Direttori di queste Riviste rivolgo i più sentiti ringraziamenti pel gentile permesso di ripubblicare questi studi. Per le citazioni di Pater e Symons ringrazio qui la cortesia degli editori William Heinemann e Macmillan.

INDICE

Le poesie italiane di Milton . . . . . pag. 7
Wordsworth e l'Italia . . . . . » 21
Wordsworth nell'apprezzamento di Coleridge . . . . » 35
Dante e Coleridge. . . . . » 61
Coleridge e la letteratura tedesca . . . . . » 75
Sulla traduzione di Walter Scott del Götz von Berlichingen » 91
Leigh Hunt ed i suoi studi sulla « Divina Commedia ». » 111
Dante e Shelley . . . . . » 123
Shelley e Petrarca . . . . . » 139
Shelley e il paesaggio italico . . . . . » 153
Keats e la letteratura italiana. . . . . » 177
L'immagine poetica in Keats. . . . . » 191
Keats e le poesie minori di Milton. . . . . » 203
Keats e le arti . . . . . » 215
Sulle liriche di Thomas Lovell Beddoes . . . . . » 223
Sul « Paracelso » di Roberto Browning. . . . . » 247
Il ritornello nella poesia di Dante Gabriele Rossetti. . » 283
Sulla poesia di George Meredith. . . . . » 295
Il paesaggio nei « Poems and Ballads » di Algernon Charles Swinburne . . . . . » 313
« Marius the Epicurean » e gli « Imaginary Portraits » di Walter Pater. . . . . » 337
Le liriche di Theodore Watts-Dunton . . . . . » 401
Sulle liriche di William Ernest Henley . . . . . » 413
L'opera poetica di Arthur Symons . . . . . » 433

381437
Olivero, Federico
Saggi di letteratura inglese.
LE.H
O483s

University of Toronto
Library

DO NOT
REMOVE
THE
CARD
FROM
THIS
POCKET

Acme Library Card Pocket
LOWE-MARTIN CO. LIMITED